



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

ML 1CRR 0

Mus 171.135



NAUMBURG BEQUEST



THE MUSIC LIBRARY  
OF THE  
HARVARD COLLEGE  
LIBRARY



[illegible]

PRINTED IN U.S.A.



# DER CHORAL

DAS

## IDEAL DER KATHOL. KIRCHENMUSIK

VON

**P. SUITBERT BIRKLE**  
O. S. B.  
CONGR. BEURON. (SECKAU).

---

MIT ERLAUBNIS DER ORDENSOBERN UND DRUCK-  
GENEHMIGUNG DES F.-B. ORDINARIATES SECKAU.



**GRAZ.**  
VERLAGSBUCHHANDLUNG »STYRIA«.  
1906.

Mus 171. 135

Nr. 5332.

Imprimi permittitur.

Ab Ordinariatu Seccoviensi.

Graecii, die 17. Aug. 1905.

**Leopoldus,**  
princeps episcopus.

**HARVARD UNIVERSITY**

**SEP 12 1966**

**EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY**

Alle Rechte vorbehalten.

---

K. k. Universitäts-Buchdruckerei »Styria«, Graz.

## Vorwort.

Der vor zwei Jahren erschienene »Katechismus des Choralgesanges« suchte den Beweis zu erbringen, daß der Choral wahre Musik und wahrer Gesang sei, und unter welchen Bedingungen er auf diese Prädikate Anspruch erheben könne. Nach dem Urteile kompetenter Fachmänner hat er dieses Ziel auch erreicht. Da jedoch der Choral nicht allein Musik und Gesang, sondern vor allem kirchliche Musik und Kirchengesang ist, so mußte eine Schrift, welche diese Seite des gregorianischen Gesanges nicht berücksichtigte, ergänzungsbedürftig erscheinen. In der Tat wurde auch in Besprechungen und privaten Zuschriften wiederholt der Wunsch nach einer Ergänzung des »Katechismus des Choralgesanges« geäußert, welche den kirchenmusikalischen Wert der alten Melodien untersucht.

Diesem Wunsche will das vorliegende Werkchen gerecht werden. Denn einerseits zeigt es, daß der Choral nicht allein kirchliche Musik ist, sondern daß er das Ideal einer kirch-

\*



#### IV

lichen Musik darstellt, andererseits setzt es aber auch die Bedingungen fest, deren Verwirklichung die gregorianischen Melodien zum Ideal des kirchlichen Gesanges erhebt.

Die Anordnung und Einteilung des Stoffes war, wie aus der Einleitung ersichtlich ist, durch das »Motu proprio über die heilige Musik« gegeben, in welchem unser glorreich regierender Heiliger Vater seine Weisungen in kirchenmusikalischen Dingen niedergelegt hat. Die beiden angeführten kurzen Abhandlungen über Choralbegleitung, Kirchenjahr und Kirchenkalender verdanken ihre Entstehung praktischen Rücksichten.

In der Art der Behandlung des Stoffes schließt sich das neue Büchlein enge an den Katechismus des Choralgesanges an. Das Bestreben, Neues zu bieten, war bei der Abfassung nicht leitend und bestimmend. Vielmehr sollte hier wie im Katechismus des Choralgesanges eine kurze Zusammenfassung der Resultate abgeschlossener Studien geboten werden. Neu dürfte nur der Versuch sein, die Schönheiten und den ästhetischen Wert des Choralgesanges an dem Maßstabe moderner Musikästhetik zu messen, da unseres Wissens die Ästhetik des Choralgesanges bisher ganz in dem Banne der alten Anschauungen über Kunst und Schönheit stand. Ob durch Herbei-

ziehung der modernen Theorien des Schönen der Choral an Wert gewinne, mag der Leser selbst beurteilen.

Die benutzte Literatur ist zu reichhaltig, als daß sie hier im einzelnen aufgeführt werden könnte. Für den ersten Teil leisten unter anderem folgende Werke gute Dienste: Bäume: Geschichte des Breviers, Haberl: Magister choralis, Kienle: Choralschule, Maß und Milde, Krutschek: Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche, Rechtes Maß und rechte Milde, Martene: De antiquis ecclesiae, ritibus und andere, Molitor: Choral als Liturgie und Kunst, Sauter: Choral und Liturgie, Der liturgische Choral, Das heilige Meßopfer, Thalhofer: Liturgik, Vivell: Die liturgische und gesangliche Reform des heil. Gregor, Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien, Liturgische Gesangsformen, Neumenkunde, u. a. Wertvolle Artikel lieferten auch die musikalischen Zeitschriften und periodischen Publikationen: Caecilia (Straßburg, Turin), Gregoriusblatt, Gregorianische Rundschau, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Musica sacra (Regensburg, Namur), Rassegna gregoriana, Révue de chant grégorien, Tribune de S. Gervais, u. a.

Zur Vertiefung der Studien über den ästhetischen Gehalt des Chorales verweisen wir auf Gredt: Elementa philosophiae, Jung-

\*\*

## VI

mann: Ästhetik, Urraburu: Institutiones philosophiae. Auf modernem Standpunkte stehen: Gietmann: Kunstlehre, Hanslik: Vom musikalisch Schönen, Hartmann: Philosophie des Schönen, Hausegger: Die Musik als Ausdruck, Riemann: Katechismus der Musikästhetik, u. a. Eine erschöpfende Zusammenstellung bietet P. Moos in seinem Werke: Moderne Musikästhetik in Deutschland.

Im dritten Teile wurden benutzt: Ambros: Geschichte der Musik, Coussemaker: Scriptorum de cantu et musica, series altera, Fleischer: Neumenstudien, Gerbert: De cantu et musica sacra, Scriptores de musica medii aevi, Gevaert: Mélopée antique, Molitor: Die nachtridentinische Choralreform, Deutsche Choralwiegendrucke, Pothier: Mélodies grégoriennes, Riemann: Musikgeschichte, Studien zur Geschichte der Notenschrift, u. a. Vivell: Der gregorianische Gesang. Überdies lieferten auch die Paléographie musicale und andere Zeitschriften Material zu diesem Teile, z. B. die historisch-politischen Blätter, in welchen 1905, Heft 9—11, aus der Feder Molitors eine Reihe von Artikeln über die Restauration des Gregorianischen Chorals im 19. Jahrhundert handeln.

Für den Anhang über die Choralbegleitung endlich dienten als Vorarbeiten die Aus-

führungen von Horn (Gregoriusblatt 1898), Matthias (Gregorianische Rundschau 1902 und 1903) sowie die Vorreden und Einleitungen, welche verschiedene Autoren ihren ausgeführten Choralbegleitungen vorausgeschickt haben.

Zum Schlusse sei noch ein Dankeswort gewidmet jenen Herren, welche vorliegende Arbeit durch Rat und Tat gefördert haben, besonders den Herren P. Cölestin Vivell und P. Ildephons Munding, welcher letzterer Verfasser des Anhangs: Kirchenjahr und Kirchenkalender, ist.

Abtei U. L. Fr. Seckau,  
am Feste der Apostelfürsten Petrus und Paulus 1905.

**P. Suitbert Birkle, O. S. B.**



# Inhalt.

	Seite
Vorwort . . . . .	III
Einleitung . . . . .	I

## Erster Teil.

### Choral und Liturgie.

I. Urteile über den liturgischen Wert des Choralen . . . . .	7
II. Eigenschaften des liturgischen Ge- sanges im allgemeinen . . . . .	13
a) Liturgie als Gottesdienst . . . . .	13
b) Liturgie als Gottesdienst des Volkes . . . . .	19
c) Liturgie des katholischen Volkes . . . . .	29
III. Eigenschaften der liturgischen Ge- sänge im einzelnen . . . . .	43
a) Die liturgischen Bücher . . . . .	43
I. Die liturgischen Bücher der Messe . . . . .	44
Das Missale Romanum . . . . .	44
Das Graduale . . . . .	49
II. Die liturgischen Bücher des Stunden- gebets . . . . .	54
Das Brevier . . . . .	54
Das Antiphonale . . . . .	55
III. Das Pontificale Romanum . . . . .	59
IV. Andere liturgische Bücher . . . . .	59
b) Der liturgische Gesang der heiligen Messe . . . . .	62
Der Introitus . . . . .	62
Das Kyrie eleison . . . . .	65
Das Gloria . . . . .	67
Die Orationen . . . . .	73

	Seite
Die Epistel . . . . .	77
Die Zwischengesänge . . . . .	79
Das Evangelium . . . . .	91
Das Kredo . . . . .	93
Das Offertorium . . . . .	96
Die Präfation . . . . .	98
I. Feierlicher Präfationsgesang . . . . .	99
1. De Nativitate . . . . .	99
2. De Epiphania . . . . .	101
3. In Quadragesima . . . . .	101
4. De S. Cruce . . . . .	102
5. In die Paschae . . . . .	103
6. De Ascensione . . . . .	105
7. De Pentecoste . . . . .	105
8. De SS. Trinitate . . . . .	106
9. De B. Maria Virgine . . . . .	108
10. De Apostolis . . . . .	109
11. Praefatio communis . . . . .	110
II. Einfacher Präfationsgesang . . . . .	111
1. Praefatio communis . . . . .	113
2. De B. Maria . . . . .	114
3. De Nativitate . . . . .	115
Das Sanktus . . . . .	118
Das Benediktus . . . . .	119
Das Pater noster . . . . .	120
1. Feierlicher Ton . . . . .	121
2. Einfacher Ton . . . . .	122
Das Agnus Dei . . . . .	124
Die Kommunion . . . . .	126
Das Ite missa est . . . . .	129
Der Pontifikalsegen . . . . .	136
c) Der liturgische Gesang des kirchlichen Stundengebetes . . . . .	137
Matutin und Laudes . . . . .	138

	Seite
Prim, Terz, Sext und Non . . . . .	144
Die Vesper . . . . .	148
Die Komplet . . . . .	154
d) Der liturgische Gesang bei außerordentlichen Funktionen . . . . .	159

## Zweiter Teil.

### Choral und Kunst.

I. Das Zeugnis verschiedener Autoritäten . . . . .	168
II. Ästhetische Grundbegriffe . . . . .	179
III. Kunstgehalt des Chorales nach der modernen Musikästhetik . . . . .	187
a) Die naturalistische Theorie . . . . .	187
I. Tonhöhenveränderung oder Melodie . . . . .	190
II. Tonstärkeveränderung im Choral . . . . .	193
III. Die Agogik im Choral . . . . .	196
IV. Die Harmonie im Choral . . . . .	199
V. Rhythmus und Klangfarbe . . . . .	201
b) Die formalistische Theorie . . . . .	205
I. Thematische Arbeit im Chorale . . . . .	208
II. Periodenbau im Chorale . . . . .	216
c) Die idealistische Theorie . . . . .	220
d) Das »Kunstwerk der Zukunft« . . . . .	226

## Dritter Teil.

### Choral und Geschichte.

I. Die Notenschrift des Chorales . . . . .	232
a) Versuche, die Tonhöhe schriftlich aufzuzeichnen . . . . .	234
b) Die gebräuchlichste Notenschrift (Neumenschrift) . . . . .	240



## XII

	Seite
I. Cheironomische Neumen . . . . .	241
II. Diastematische Neumen . . . . .	245
III. Guido von Arezzo . . . . .	248
IV. Die Zeit nach Guido von Arezzo . . . . .	249
V. Verzierungsnoten . . . . .	251
II. Geschichte der Choralmelodien . . . . .	253
a) Die Melodien vom 11. bis 20. Jahr-	
hundert . . . . .	253
b) Die Melodien vom 9. bis 11. Jahrhundert . . . . .	255
c) Die Melodien vom 7. bis 9. Jahrhundert . . . . .	259
d) Die Melodien vor dem heil. Gregor dem	
Großen . . . . .	262
III. Geschichte der Verbreitung des	
Choralgesanges . . . . .	264
a) Entstehung und erste Ausbreitung des	
Chorales . . . . .	264
b) Die Reform Gregors des Großen . . . . .	270
c) Die Ausbreitung des Chorales nach	
Gregor dem Großen . . . . .	274
d) Verfall und erste Restaurationsversuche . . . . .	280
e) Die ersten Notendrucke . . . . .	284
f) Neue Reformbestrebungen . . . . .	285
g) Tiefstand und Reaktion . . . . .	286
h) Ein neuer Tag . . . . .	287
i) Der Apostolische Stuhl . . . . .	290
Anhang I.: Die Begleitung des Chorales . . . . .	294
Anhang II.: Kirchenjahr und Kirchen-	
kalender . . . . .	305
Alphabetisches Namen- und Sach-	
register . . . . .	319

## Einleitung.

---

Noch vor kurzer Zeit erachtete man es für schwierig, zu bestimmen, welche Musik wahrhaft kirchlich sei, und die Urteile auch kompetenter Fachmänner waren in dieser Frage verschieden. Was dem einen kirchlich schien, verwarf der andere als unkirchlich. An die Frage, welches das Ideal der Kirchenmusik sei, oder welches die kirchlichste Musik sei, wagte man sich nur schüchtern und mehr im Vorübergehen, ja gerade die Männer, denen man in Sachen der Kirchenmusik vor allem ein Urteil zutrauen mußte, die liturgischen Fachmusiker, hielten mit ihrer Ansicht am meisten zurück, gerade sie gingen der Frage am vorsichtigsten aus dem Wege.

Sie hatten auch ihren guten Grund, die Erörterung dieses Gegenstandes zu vermeiden, solange nicht von maßgebender Seite der Begriff der kirchlichen Musik klar und deutlich bestimmt war. Heute besteht diese Schwierigkeit nicht mehr, denn der oberste Richter und Gesetzgeber in kirchenmusikalischen

schen Fragen hat selbst das Wort ergriffen und unzweideutig erklärt, welches die echte und wahre Kirchenmusik sei, und welche Eigenschaften eine kirchliche Musik an sich tragen müsse.

Das Aktenstück, das so viel und so schnell Licht in die vielumstrittene Frage nach dem Ideale der Kirchenmusik brachte, ist das denkwürdige *Motu proprio* über die heilige Musik, welches unser glorreich regierender Heiliger Vater, Papst Pius X., am 22. November 1903 erließ.

Dieses *Motu proprio* ist nämlich nicht nur »das oberste Gesetzbuch in Sachen der Kirchenmusik, welches kraft der Vollgewalt der apostolischen Autorität gesetzliche Geltung hat und alle verpflichtet«, es ist auch eine gerade Richtschnur für die kirchliche Musik, ein zuverlässiger Maßstab, an dem wir erproben können, ob eine Musik kirchlich ist und inwieweit sie es ist. Denn so heißt es in den »allgemeinen Grundsätzen«, welche bei der Abfassung der Instruktionen für Kirchenmusik tonangebend waren: »Als wesentlicher Bestandteil der liturgischen Feier hat die Kirchenmusik denselben Zweck wie die Liturgie überhaupt: die Ehre Gottes nämlich sowie die Heiligung und Erbauung der Gläubigen. Sie trägt dazu bei,

die Feier und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu erhöhen, und wenn es auch ihre nächste Aufgabe ist, den liturgischen Text, welcher den Gläubigen vermittelt werden soll, in passende Melodien einzukleiden, so ist doch ihre letzte und eigentliche Bestimmung, den Text wirkungsvoller zu gestalten, so daß derselbe im stande ist, die Gläubigen besser auf den Empfang der Gnadenfrüchte vorzubereiten, welche die Feier der hochheiligen Geheimnisse mit sich bringt. Die Kirchenmusik muß daher im höchsten Grade jene Eigenschaften besitzen, welche die Liturgie im allgemeinen auszeichnen, nämlich: Heiligkeit, Schönheit der äußeren Formen und was sich aus beiden wie von selbst ergibt, Universalität.

»Sie muß heilig sein, d. h. sie muß alles Weltliche vermeiden, nicht nur im Charakter ihrer Komposition, sondern auch in der Art des Vortrages durch die Sänger.

»Sie muß wahre Kunst sein, sonst kann sie unmöglich in dem Gemüte jene Wirkung hervorrufen, um derentwillen die Kirche die Kunst der Töne in ihre Liturgie aufgenommen hat.

»Sie muß aber auch allgemein sein, d. h. es dürfen zwar in den kirchlichen Kompositionen verschiedener Länder jene Eigen-

heiten zum Ausdruck kommen, welche in dem besonderen Charakter eines Volkes liegen, allein diese müssen dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik derart untergeordnet sein, daß kein fremder Zuhörer davon unangenehm berührt wird.«

Drei Anforderungen sind es demnach, welche hier an echte Kirchenmusik gestellt werden, drei Prüfsteine, welche erkennen lassen, ob eine Musik wahrhaft kirchlich sei. Wahre Kirchenmusik muß heilig, künstlerisch vollendet und allgemein sein, und nur insoweit verdient eine Musik in der Kirche einen Platz, als sie heilig, künstlerisch vollkommen und allgemein ist.

Hat nun der Choral diese drei Eigenschaften? Ist der Choral heilig? Haben die gregorianischen Melodien ein Recht darauf, unter den Kunstprodukten aufgeführt zu werden? Kommt endlich dem altherwürdigen Gesang der römischen Kirche das im *Motu proprio* gewählte Beiwort »allgemein« im vollen Sinne zu? Denn nur wenn wir diese drei Fragen bejahen können, dürfen wir den gregorianischen Gesang als echten Kirchengesang bezeichnen und nur insofern er diese Eigenschaften in höherem Grade besitzt als jede andere Musikgattung, ist er das Ideal der Kirchenmusik.

Wir sagen, der gregorianische Gesang

müsse, wenn er ein wahrer kirchlicher Gesang sein soll, heilig sein. Was heißt das: ein Gesang ist heilig? Was macht denn eine Musik heilig? Ist es etwa die Komposition der Melodie, oder ist es die Art des Vortrages? Weder das eine noch das andere. Es gibt keine heiligen, aber auch keine unheiligen Intervalle. Die verminderte Quint kann so heilig sein wie die reine, und ob die Terz groß oder klein ist, kann an der Unheiligkeit mancher Gesänge auch nichts ändern. Die gleiche Melodie kann sehr heilig oder gar unheilig sein, je nachdem sie einem Texte dient. Derselbe Vortrag kann heilig und unheilig genannt werden, entsprechend der Absicht des Sängers. In sich selbst trägt die Musik weder Heiligkeit noch Unheiligkeit. Sie erhält dieselbe vielmehr von außen. Ihre Verbindung mit Heiligem macht sie heilig, ihr Zusammengehen mit dem Heiligsten, womit der Mensch hier auf Erden sich beschäftigen kann, mit dem Gottesdienste, mit der Liturgie, das ist es, was die Musik zur heiligen Musik macht. Wenn darum die erste Forderung, welche wir an eine wahre Kirchenmusik stellen, dahin geht, daß sie heilig sei, so besagt das so viel als: die wahre Kirchenmusik muß sich mit der heiligen Liturgie verbinden, sie muß liturgisch sein.

Und wenn wir uns fragen: ist der Choral Kirchenmusik, so haben wir zunächst zu untersuchen: ist der gregorianische Gesang liturgisch? Demnach wird der erste Abschnitt des Buches behandeln: Choral und Liturgie.

Die zweite Eigenschaft, welche wir mit dem Motu proprio an jeder echten Kirchenmusik suchen, ist die Schönheit der äußeren Formen. Kirchenmusik muß Kunst sein, ästhetischen Wert besitzen. Soll der gregorianische Gesang als Kirchenmusik dastehen, so muß er in die Reihe der Kunstschöpfungen eintreten können. Daß dies der Fall ist, wird der zweite Teil des Buches zeigen, welcher »Choral und Kunst« überschrieben ist.

Den letzten Vorzug der Kirchenmusik bezeichnet das Motu proprio mit den Worten: »sie muß allgemein sein«. Ob eine Musikgattung sich der Universalität erfreue, d. h. ob sie über weite Länder und lange Zeiträume sich erstrecke, darüber kann einzig die Geschichte Auskunft geben. Und sie spricht dem Choral den Vorzug der Universalität im hohen, ja im höchsten Maße zu, wie sich aus einer kurzen Geschichte des Chorales ergibt, welche darum im dritten Teile behandelt wird.

---

## Erster Teil.

---

# Choral und Liturgie.

### I. Urteile über den liturgischen Wert des Chorales.

Das oberste Gesetzbuch für kirchliche Musik, das »Motu proprio« Pius' X., sagt vom Choral: »Diese Eigenschaften (die drei oben erwähnten Eigenschaften, welche jede wahre Kirchenmusik aufweisen muß) finden sich im höchsten Grade im gregorianischen Gesang, und dieser ist daher auch römischer Kirchengesang im eigentlichsten Sinne. Ihn allein hat die Kirche von ihren Vätern ererbt, ihn hat sie eifersüchtig im Laufe der Jahrhunderte in ihren liturgischen Büchern bewahrt, ihn empfiehlt sie dem Volke als ihren eigenen Gesang, ihn schreibt sie in einzelnen Teilen der Liturgie ausschließlich vor. Diesen Gesang haben neuere Forschungen mit glücklichem Erfolge zur ursprünglichen Reinheit zurückgeführt.

»Aus diesen Gründen wurde der gregorianische Gesang immer als das vollendetste Vor-



bild jeder Kirchenmusik angesehen. Darum konnte man mit Fug und Recht als allgemeines Gesetz aufstellen:

»Eine Kirchenkomposition ist umso heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in ihrer Bewegung, in ihrem Denken und Empfinden an die gregorianischen Melodien anlehnt und umgekehrt, je mehr sie von diesem vollkommensten Vorbilde sich entfernt, umso weniger verdient eine Komposition, in der Kirche aufgeführt zu werden.«

Choral ist somit nach dem Ausspruche der obersten kirchenmusikalischen Gesetzgebung liturgischer Gesang, ja der liturgische Gesang in hervorragendster Weise, der Prüfstein, an welchem jeder liturgische Gesang sich bewähren muß.

Was Pius X. in so deutlicher und klarer Form ausgesprochen, das war von jeher die Ansicht der kirchlichen Autorität. So nennt Benedikt XIV. in seiner für die Kirchenmusik so denkwürdigen Konstitution »Annus qui« vom Jahre 1749 den Choral schlecht hin den Kirchengesang: *ut cantus vocibus unisonis peragatur et chorus a peritis in cantu Ecclesiastico (qui cantus planus seu firmus dicitur) regatur.*

Das Provinzialkonzil von Bordeaux vom Jahre 1850 schreibt: der wahre und echte

Kirchengesang im strengen Sinne des Wortes ist der Choral oder der gregorianische Gesang.<sup>1</sup> Das Provinzialkonzil von Köln aus dem Jahre 1860 drückt sich gelegentlich der Reformbeschlüsse in Sachen der Kirchenmusik über den Choral folgendermaßen aus: »Nachdem die Kirchenmusik infolge mannigfacher in dieselbe eingedrungenen Neuerungen schon so oft in Verfall geraten, wird wohl niemand daran zweifeln, daß jener alt ehrwürdige Gesang, welcher den Namen des gregorianischen Gesanges trägt, der wahrhafte Kirchengesang sei und die Quelle jeglicher kirchlicher Gesangsweise und daß er darum von keinem andern Gesange verdrängt werden dürfe. Denn alle Fachmänner treffen zusammen in dem Urteile, daß aus dem gregorianischen Gesange eine höhere Heiligkeit und Erhabenheit spreche, als aus allen jenen Gesangsweisen, welche im Laufe der Zeiten sich Geltung verschafften und welche gewöhnlich bei weltlicher Musik Verwendung finden.«

Und was die kirchliche Autorität so oft und eindringlich eingeschärft hat, daß der Gesang des heil. Gregor der eigentlich litur-

<sup>1</sup> *Cantus vere et proprie ecclesiasticus est cantus planus seu firmus*, tit. 2, c. 5. Ganz ähnlich drückt sich das Provinzialkonzil von Prag (1860) aus.

gische Gesang sei, das zeigte uns die lange Reihe derjenigen, welche über Choral geschrieben haben. Alle sind darin einig, daß »der Choral einen Vorzug besitzt, der ihn zum eigentlich liturgischen Gesange stempelt, und das ist seine Geistesverwandtschaft mit der Liturgie«. <sup>1</sup> Nur einer soll hier zum Worte kommen. Abt Sauter schreibt hierüber in dem unlängst erschienenen Buche: »Der liturgische Choral« folgendes: »Wer zum gregorianischen Choral sich bekennt, der hat den Ritterschlag zum liturgischen Dienste empfangen. Und wie der heil. Hieronymus gesagt hat: Si quis apostolicae Sedi adhaeret, hic meus est (wer dem apostolischen Stuhle anhängt, zu dem stehe ich), so kann man von einem, welcher den gregorianischen Choral versteht und liebt, auch sagen: der ist ein wahrer Liebhaber des göttlichen Offiziums, (der Liturgie). Der gregorianische Choral ist nämlich der spezifisch liturgische Gesang der römischen Kirche; er allein entspricht ganz und vollkommen all den Anforderungen, welche ihr liturgischer Gottesdienst an den heiligen Gesang stellt. Soweit der römische Ritus reicht, ist, wie das Lateinische als Sprache für den Gottesdienst, der gregoria-

---

<sup>1</sup> Molitor, Choral als Liturgie und Kunst, S. 178.

nische Choral als die adäquateste Sangesform dafür bestimmt.«<sup>1</sup>

Päpste, Provinzialkonzile, bischöfliche Erlässe werden nicht müde, den Choral als den eigentlich liturgischen Gesang zu bezeichnen und die Schriftsteller, welche auf dem Gebiete der Kirchenmusik die Feder führen, sind einstimmig darin, daß der gregorianische Gesang liturgischer Gesang in des Wortes vollendetster Bedeutung sei. Und ihre Ansicht schwebt nicht in der Luft, sie gründet sich vielmehr auf innere und äußere Vorzüge des Chorales, die ihm den Ehrennamen des liturgischen Gesanges mit Recht eingetragen haben. Wir sehen hier zunächst ab von der Geschichte des Chorales, welche klar zeigt, wie innig Choral und Liturgie in ihrer Entwicklung verschwistert sind, und die somit dem Choral das ehrenvolle Beiwort: »liturgische Musik« zusprechen muß.

Das, was den gregorianischen Gesang vor allem zum liturgischen Gesange stempelt, ist ein innerer, in seinem Wesen und in seiner ganzen Anlage ruhender Vorzug. Nicht selten trifft man in der Kirche eine Art von Musik

---

<sup>1</sup> Sauter, Der liturgische Choral, S. 41 ff. Viele andere Stimmen ähnlicher Art finden sich in Kruttscheck, Kirchenmusik; Kienle, Choralschule; Vivell, Der gregorianische Gesang, und anderwärts.

an, welche mit dem Empfinden und Fühlen der Liturgie nichts gemeinsam hat. Man nennt auch sie Kirchenmusik und liturgische Musik, doch nur, weil sie eben in der Kirche aufgeführt wird, oder weil sie einen Text behandelt, den auch die Liturgie schon ausgewählt hat.

Nicht so der Choral. Nicht der Ort der Aufführung allein, auch nicht der Text, den er verherrlicht, macht ihn zum liturgischen Gesange. Er ist dem Geiste nach liturgisch. Dieselben Grundsätze, welche bei der Bildung der Liturgie ausschlaggebend waren, haben die Komposition seiner Lieder überwacht. In der liturgischen Feier und in den gregorianischen Melodien rinnt, um mich so auszudrücken, das gleiche Blut. Sie sind von demselben Stamme, sie sind sinn- und geistesverwandt. In wunderbarer Harmonie geht der Choral mit der Liturgie zusammen. Wie kein anderer Gesang, geht er auf die Winke dieser seiner Gebieterin ein. Wir mögen fragen: Welcher Gesang entspricht am vollkommensten den Anforderungen der Liturgie im allgemeinen, oder welche Art von Musik kommt am meisten den Anordnungen der Liturgie im einzelnen entgegen und schließt sich ihnen am vollkommensten an, immer werden wir antworten müssen: der

gregorianische Gesang. Eben deshalb müssen wir aber auch antworten: Kein Gesang ist in so hohem Grade liturgisch und heilig, wie der Gesang »unserer Väter« und was sich daraus mit logischer Notwendigkeit ergibt, kein Gesang ist für die Kirche so geeignet wie der Choral, er ist das Ideal der Kirchenmusik.

## **II. Eigenschaften des liturgischen Gesanges im allgemeinen.**

### **a) Liturgie als Gottesdienst.**

Liturgie geben wir in unserer Muttersprache gewöhnlich mit Gottesdienst wieder. Und dies nicht mit Unrecht, denn Liturgie ist in erster Linie Gottesdienst. Um Gott zu dienen und ihn als Schöpfer und Herrn zu verherrlichen, deshalb feiert der Priester alltäglich das heilige Meßopfer, deshalb auch beten die Kleriker im gemeinsamen Chore, oder wo das nicht angeht, privatim das Stundengebet. Um Gott zu preisen, hat die Kirche die Opferfeier mit einem Kranze von Zeremonien und Riten umgeben, und die Rubriken und Vorschriften, welche sie für die Persolvierung des Offiziums aufstellt, haben zunächst und in erster Linie die Ehre Gottes im Auge, sie sind

Gottesdienst — Gottesdienst, der, im Innern des Menschen dargebracht, seine Strahlen auch nach außen sendet und der sich durch ehrfurchtsvolle Unterwerfung des ganzen Menschen auch im Äußern kundgibt. Gottesdienst ist also die Liturgie in erster Linie.

Zwar hat die Liturgie auch die Erbauung der Gläubigen im Auge. Sie wählt ihre Gebräuche und Zeremonien derart aus und ordnet sie so an, daß sie den Gläubigen zur Erbauung gereichen, ihre Andacht vermehren und dieselben vorbereiten, die Gnadenschätze, welche den gottesdienstlichen Verrichtungen entquellen, voll und ganz in sich aufzunehmen. Alles dies berücksichtigt die Liturgie; allein diese letzten Zwecke und Ziele sind immer dem ersten und Hauptgedanken der Liturgie untergeordnet, sie werden nur zugelassen, insofern sie dem Erstlingszwecke sich eingliedern, d. h. insofern sie die Verherrlichung Gottes, den Gottesdienst, nicht hintanhalten, sondern fördern. Denn die Liturgie ist vor allem Gottesdienst.

Gottesdienst ist auch der Choral vor allem. Denn von der Absicht, Gott zu preisen, waren jene ehrwürdigen Komponisten alter Zeiten geleitet, die uns die gregorianischen Melodien vermacht, und noch heute spricht sich dieser Gedanke in den Erstlingsliedern der

Kirche aus. Die Sänger, erfüllt von heiliger Begeisterung und Ehrfurcht vor den erhabenen Geheimnissen des Gottesdienstes, brachten Gott den höchsten Tribut der Unterwerfung dar; sie stellten all ihre Kräfte, das Beste und Schönste, was sie hatten, in den Dienst Gottes. Gott dienen wollten sie mit ihrer Stimme, in ihren heiligen Liedern, das war ihre erste Absicht.

Dieser Absicht entsprach das Lied, das ihrer Brust entströmte. Es redet noch heute laut von der Macht des Schöpfers, von der Güte und Fürsorge des Herrn, von der Liebe, aber auch von der Erhabenheit des menschgewordenen Gottes. Noch heute erzählen die Melodien des gregorianischen Choralen von der Niedrigkeit des Menschen, von der Anbetung und dem schuldigen Danke, noch heute sind sie Zeugen des gottschuldigen Dienstes, noch heute sind sie Gottesdienst. Und bis in die fernsten Jahrhunderte hinein werden sie diese ihre Verwandtschaft mit der Liturgie wie ein Siegel und Ehrenzeichen an ihrer Stirn tragen. Sie werden Gottesdienst sein und Gottesdienst bleiben.

Man hat es dem Choral zum Vorwurfe gemacht, daß er zu wenig fromm sei, daß er die Andacht des Volkes nicht in dem Maße erhebe, wie manche andere Gattungen des



Gesanges, daß er auch den ästhetischen Anforderungen nicht genügen könne. Wozu den Choralgesang, der so wenig erbaut, so wenig zur Frömmigkeit, zur Andacht anspornt, wo wir doch andere Arten von Musik haben, bei welchen wir viel mehr ergriffen, viel andächtiger gestimmt werden? Wozu die gregorianischen Melodien, die doch den Anforderungen der Kunst so wenig entsprechen? Haben wir denn nicht schöne Messen von Bach, Mozart, Haydn, Schubert und anderen großen Meistern, vor denen unsere Musikkritiker und Theoretiker in Bewunderung sich beugen?

Zur Antwort auf dieses »Kreuzige ihn«, das dem Choral schon so manchmal zugerufen worden ist, müssen wir zunächst gestehen, daß es Männer gibt, die anders denken, als die eben erwähnten Ankläger. Ihnen gereicht der gregorianische Gesang zur Erbauung, ihnen sind die Chorallieder wahre erstklassige Kunstwerke. Hören wir z. B. das Urteil des großen Restaurators der Kirchenmusik aus dem 18. Jahrhundert, des Papstes Benedikt XIV. Dieser schreibt in der oben schon angeführten Enzyklika vom Chorale, den Gregor der Große, sein Vorgänger auf dem apostolischen Stuhle, so sehr gefördert habe, wörtlich: »Dieser Gesang stimmt die Herzen

der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit, er ist es, der, eine gute Ausführung vorausgesetzt, bei gutgesinnten und frommen Christen mehr Anklang findet und jedem andern harmonischen oder mehrstimmigen Gesange mit Grund vorgezogen wird. Wenn das christliche Volk mehr den Klosterkirchen zuströmt, so ist der Grund hiefür hauptsächlich darin zu suchen, daß die Mönche diesen Gesang eifrig pflegen und bei ihrem Gottesdienste zur Verwendung bringen. Alle Schmeichelkünste moderner Musik verlieren für fromme Gemüter ihre Reize im Angesichte der Harmonie dieses gregorianischen Gesanges und seiner einfachen Psalmodie, wenn sie recht ausgeführt wird. Es ist daher nicht zu verwundern, daß heute die Kollegiat- und Pfarrkirchen leer stehen und das gläubige Volk begierig und gern den Klosterkirchen zuläuft, denn die Ordensleute lassen sich in ihrem Gottesdienste von wahrer Frömmigkeit leiten, sie psallieren heilig, angemessen und weise, wie einst ihr Vater und Lehrer, der Psalmist sagte, sie dienen ihrem Herrn und Gott mit tiefster Ehrfurcht.«<sup>1</sup> Auch die Väter des Provinzialkonzils von Bordeaux finden den gregorianischen Choral »geschaffen

---

<sup>1</sup> »Annus qui« 1749.

Birkle, Der Choral.

und wunderbar geeignet, die Zuhörer für den Dienst der göttlichen Majestät zu begeistern und sie für echte Frömmigkeit zu erwärmen. Der bescheidene, ruhig vorgetragene Choral erfrischt den Geist in seinem Worte und erfreut das Ohr durch seine Melodie.<sup>1</sup>

Nach solchen Aussprüchen — und sie ließen sich noch sehr vermehren, wenn wir in der Geschichte Umschau halten wollten vom heil. Augustin angefangen bis auf unsere Tage — erscheinen jene Klagen gegen den Choral jedenfalls sehr übertrieben. Mancher mag im Chorale seine Erbauung nicht finden, manchen mögen heute oder morgen die heiligen Melodien Gregors kalt lassen, und wieder ein anderer mag in ihnen den ästhetischen Wert vermissen; die gregorianischen Lieder haben das eben mit der Liturgie gemein, daß sie nicht zunächst Erbauung der Gläubigen, Mehrung der Andacht im Auge haben, daß sie nicht nach ästhetischen und künstlerischen Wirkungen haschen. Sie sind zunächst Gotteslob, Gottesdienst, und eben darin besteht ihre Geistesverwandtschaft mit der Liturgie. Das eben macht den Choral zum eigentlich liturgischen Gesange. Ein Gesang, der den Namen eines liturgi-

<sup>1</sup> Konz. v. Bordeaux 1850, tit. 2, c. 5.

schen Gesanges verdienen will, muß vor allem Gottesdienst sein, denn liturgischer Gesang ist Gottesdienst. Erst in zweiter Linie ist er Kunstgesang und erst an zweiter Stelle nimmt er sich vor, die Frömmigkeit und Andacht zu vermehren. Dies ist so wahr, daß eine Gesangsweise, welche nur die Erbauung und die Erregung andächtiger Gefühle und Stimmungen sich zum Ziele setzte, aufhören würde, liturgische Musik zu sein. Ebenso ist die Musik, welche nur ihrer schönen Formen wegen da ist, die nur sozusagen ihre Schönheit zur Schau tragen möchte, die nur den Zuhörern Genuß zu verschaffen gewillt wäre, keine liturgische Musik. Denn liturgische Musik ist Gottesdienst, ein Dienst, der Gott verherrlicht und — aber erst in zweiter Linie — die Gläubigen erbaut und erfreut. Diese Eigenschaften hat aber im hohem Maße der gregorianische Gesang; darum ist er ein liturgischer Gesang im vollen Sinne des Wortes.

#### **b) Liturgie als Gottesdienst des Volkes.**

Doch Liturgie ist nicht allein Gottesdienst. Das Wort besagt im engeren Sinne mehr als unser deutsches Wort Gottesdienst. Nicht jeder Gottesdienst ist liturgisch. Denn Liturgie bezeichnet nach Thalhofer: »den nach feststehenden Normen sich vollziehenden öffent-

lichen Gottesdienst«.<sup>1</sup> In der Tat, wenn wir das Wort Liturgie auf seinen Ursprung prüfen, weist es uns auf eine öffentliche Handlung hin, auf eine Leistung, welche im Namen oder im Auftrage des ganzen Volkes übernommen wurde. Was das ganze Volk leisten sollte, dafür kam ein einzelner Bürger auf. Um nur ein Beispiel anzuführen, verweisen wir auf die Choragie. Es wäre eigentlich Sache des ganzen Volkes von Athen gewesen, für die öffentlichen Aufführungen Sorge zu tragen, die Chöre einzuüben, die Sänger zu besolden, zu kleiden und auszustatten. Da trat nun ein sogenannter Liturge an Stelle des ganzen Volkes, nahm die Pflicht auf sich, für tunlichste Ausstattung des Chores zu sorgen, und bezahlte alle Auslagen, welche die Unterhaltung eines Chores verursachten. Dieser Dienst, den er dadurch dem Volke leistete, nannte man Liturgie.

Das war die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Liturgie. In der christlichen Zeit wurde dieselbe etwas eingeschränkt. Da gab es nur noch einen Dienst, den das Volk zu leisten hatte, und dies war der Gottesdienst. Wer im Namen des Volkes Gott diente, der

---

<sup>1</sup> Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, I, S. 1.

hieß nun Liturge und Liturgie bezeichnete den im Namen des Volkes und in Gemeinschaft mit dem Volke öffentlich dargebrachten Gottesdienst.

Unter diesem Gesichtspunkte kommen der Liturgie zwei Eigenschaften notwendig zu. Sie muß durch den Stellvertreter des Volkes verrichtet werden und sie muß in Gemeinschaft mit dem Volke verrichtet werden. Der Liturge, d. h. der, welcher die gottesdienstliche Handlung vollzieht, bleibt immer Reprsentant des Volkes. Alle seine Handlungen sind Handlungen des Volkes, dessen Stellvertreter er ist. Sie müssen darum, um mich so auszudrücken, volkstümlich sein, d. h. sie müssen dem Charakter des Volkes angepaßt und angemessen sein. Es mag der Liturge persönlich ein Gelehrter, ein Fürst, ein Künstler, ja ein Engel sein: bei Darbringung des liturgischen Gottesdienstes muß er zum Volke herabsteigen, muß sich in das Denken und Empfinden des Volkes hineinleben, muß sich dem Volke nähern.

Aber die Liturgie muß nicht nur dem Empfinden des Volkes angepaßt sein, sie muß auch in Gemeinschaft mit dem Volke verrichtet werden. uerlich soll sich zeigen, was die Liturgie ihrem Wesen nach ist, ein Gottesdienst des Volkes, das mit seinem

Stellvertreter Gott ehrt. Der Liturge muß sich stets bewußt bleiben, daß er nicht als Privatperson, sondern als öffentlicher Stellvertreter des Volkes seinen Dienst verrichtet. Nie darf sich die Verbindung zwischen Priester und Volk lockern. Umsomehr wird eine Liturgie ihrer letzten und eigentlichen Bestimmung gerecht, je mehr die Wechselbeziehung zwischen dem Volke und seinem Stellvertreter zur Erscheinung kommt.

Diese Erwägungen über das Wesen der Liturgie geben uns einen willkommenen Maßstab, an dem wir messen können, ob und wie weit eine Musik liturgisch ist; sie zeigen uns den Grad der Verwandtschaft einer Gesangsart mit der Liturgie an. Ein Gesang wird sich um so besser für die Liturgie eignen, je mehr er die beiden Grundeigentümlichkeiten der wahren Liturgie hervortreten läßt, er wird sich um so weiter vom Geiste der Liturgie entfernen, je mehr er dieselben in Schatten stellt. Man kann darum sagen, ein Gesang ist um so liturgischer, je mehr er den Charakter des Volksgesanges wahrt und je mehr er der von der Liturgie gestellten Forderung des Wechselgesanges zwischen Priester und Volk Rechnung trägt. Umgekehrt aber ist ein Gesang unliturgisch, wenn er gegen den Geist des Volksgesanges

verstößt, oder wenn er die rechten Verhältnisse zwischen Chor- und Sologesang stört.

Unter diesem Gesichtspunkte sind die Worte des *Motu proprio* zu betrachten, in welchen eine bestimmte Richtung in der Musik als durchaus unliturgisch bezeichnet wird. Es heißt daselbst: »Unter allen Arten der Musik eignet sich jener theatralische Stil am wenigsten zum Gebrauche beim Gottesdienste, der im vergangenen Jahrhunderte besonders in Italien in höchster Blüte stand. Er ist der diametrale Gegensatz zum gregorianischen Gesange und zur klassischen Polyphonie, somit auch zu der zuverlässigsten und obersten Norm jeder guten Kirchenmusik. Seine ganze innere Anlage, sein Rhythmus und der sogenannte Konventionalismus bringen es mit sich, daß sich diese Art von Musik gar nicht oder nur sehr schlecht den Forderungen einer wahren liturgischen Musik fügt.«<sup>1</sup>

Zwei Charakterzüge waren jener Musik eigen, die eine scharfe Verurteilung derselben herbeiführten. Sie war nicht volkstümlich, sie war kein Wechselgesang zwischen Priester und Volk in liturgischem Sinne.

Nur Sänger, welchen ausgesuchte Stimmen

---

<sup>1</sup> *Motu proprio*, II, 6.



zur Verfügung standen und die in langer Schulung gelernt hatten, die unnatürlichsten Intervalle zu treffen, die endlosen Triller mit Leichtigkeit zum Vortrage zu bringen, plötzlich vom leisesten Piano in das stärkste Forte überzugehen, jetzt in herausforderndem Staccato, jetzt in einschmeichelndstem Legato zu singen, nur sie waren im stande, jene Kompositionen wiederzugeben. Ein Volksgesang waren jene Musikdichtungen nicht. Das Volk vermochte nicht in ihnen seinen Gesang zu erkennen. Aber eben darum vermochte auch Pius X. in ihnen nicht wahre liturgische Musik zu erkennen, denn diese ist Volksgesang.

Und sie war noch weniger ein Wechselgesang in liturgischem Sinne. Allerdings traten auch in dem erwähnten Musikstile Solopartien im Wechsel mit Chorgesängen auf. Ja, die Sologesänge des Gloria und Kredo wollten manchmal kein Ende nehmen. Aber eben dieser Umstand forderte ein so strenges Urteil heraus, wie es im Motu proprio vorliegt. Nicht Wechselgesang zwischen Priester und Chor, auch nicht zwischen den beiden Chorthälften prägte sich in den langatmigen Gloria und Kredo aus, sie setzten vielmehr an Stelle des Priesters einen Sänger, der gerade im Gegensatze zu der liturgischen

Bedeutung des Gloria und Kredo, des Sanktus oder Agnus Dei die Teilnahme des Volkes an diesen eigentlichen Chorgesängen ausschloß und der durch seinen Gesang die Aufmerksamkeit des Volkes von Priester und Altar abzog und so dem Grundgedanken der Liturgie, der Gemeinschaft des Volkes mit dem Priester, entgegenarbeitete.

Wie ganz anders stellt sich der Choral zu diesen beiden Forderungen der Liturgie. Er wird ihnen vollkommen gerecht und erfüllt sie besser, als jede andere Art von Musik und Gesang. Denn er ist Volksgesang und verknüpft Priester und Volk durch ein heiliges Band.

Der Choral ist vor allem Volksgesang. Diesen Vorzug verdankt er zunächst seiner Einstimmigkeit, dann aber auch seinem freien, ungezwungenen und ungekünstelten Rhythmus.

Der Gesang des Volkes ist einstimmig, zumal da, wo das Volk nicht der Kunst wegen singt. Seine Lieder sind nicht mehrstimmig gedacht, denn sie entquellen nicht dem überlegenden Verstande, sondern dem schlichten, geraden Herzen. Wenn das Volk singt, dann will es unbehindert sein von den Schranken und Hemmnissen, welche mehrstimmige Musik auferlegt. Und zumal

wenn es Gott in seinem Gesange ehren will, dann strebt es »ein Herz und eine Seele zu sein«. »Wenn die Gläubigen aber nach dem Beispiele der ersten Christen beim Gottesdienste ein Herz und eine Seele sein sollen, so müssen sie auch einen gemeinsamen, einstimmigen Ausdruck des Herzens und der Seele haben, müssen das gleiche Verständnis, die gleiche Empfindung mit dem gleichen Ausdrucke auf das gleiche Ziel richten, und das geschieht vollkommen im gregorianischen Choral«,<sup>1</sup> denn er ist einstimmiger Volksgesang. Choral ist somit liturgischer Gesang, weit mehr als jeder mehrstimmige Gesang.

Was den Choral nicht weniger volkstümlich und somit liturgisch macht, das ist seine ganze innere Anlage, das, was man an ihm Rhythmus zu nennen pflegt. Der Choral kennt jene eisernen Fesseln, welche die moderne Musik an den Takt binden, nicht. Er ist frei von Zwang, so frei wie das Denken und Empfinden der Volksseele. Er ist gerade durch seine Ungebundenheit und Freiheit dem Volke verständlich. Er ist Volkspoesie, der Metrum und Versmaß Nebensache sind. Moderne Kritiker finden an ihr allerdings manches auszusetzen, jetzt stoßen sie sich,

---

<sup>1</sup> Sauter, Der liturgische Choral, S. 42.

daß eine Silbe über ihre Schablone hinausreicht, jetzt können sie sich mit dem Gedichte nicht versöhnen, weil es einen Versfuß zu wenig hat. Nicht so das Volk! Es schaut nicht auf diese Äußerlichkeiten. Jede hemmende Fessel, jede geschraubte Künstelei ist ihm zuwider. Einfachheit, Schlichtheit und Natürlichkeit, das ist es, was das Volk von seiner Poesie und seinen Liedern verlangt. Eben diese findet es im gregorianischen Choral mit seinem, dem innersten Empfinden des Volkes ent quellenden natürlichen Flusse, mit seinem freien Rhythmus. Dieser ist es darum auch, welcher den Choral gerade dem Volke vertraut und lieb macht, der den gregorianischen Weisen mehr als jeder andern Lied- und Musikform den Charakter des Volkstümlichen und Liturgischen aufdrückt.

Ebenso neigt sich das Zünglein der Wage zu Gunsten des Choralgesanges, wenn wir ihn auf das zweite Erfordernis eines wahrhaft liturgischen Gesanges prüfen. Die Liturgie verlangt nach den obigen Ausführungen ein harmonisches Zusammengehen von Priester und Volk. Und ein echt liturgischer Gesang darf dieses heilige Band nicht zerreißen, im Gegenteile, er muß es stärken und festigen. Gerade hierin zeigt sich so recht die Verwandtschaft des Choralen mit der Liturgie.

Mögen auch andere Arten von Gesang und Musik diesem Anspruche an liturgische Musik in höherem oder geringerem Maße gerecht werden, so natürlich, so einfach und ungekünstelt wie beim Chorale treffen wir dieses Ineinandergreifen nirgends.

Man nehme z. B. das Gloria zur Hand. Der Priester stimmt es an; er hat das Volk aufgefordert, Gott im Himmel zu preisen. Das Volk, von denselben Gefühlen beseelt wie der Priester, stimmt ein in den Lobgesang seines Chorführers, es jubelt und singt wie ihm der Liturge vorgesungen. Seine Melodie ist auch die Melodie des Chores. Kann es einen organischeren, einen innigeren Ausdruck dieses Zusammengehens von Priester und Volk geben? Wenn hingegen nach der Aufforderung des Priesters zum Gotteslobe vom Chore der Sänger ein Gloria zur Auf-führung gebracht wird, das in seinem ganzen Baue nicht im entferntesten an die Intonation desselben erinnert, wo kann man da noch von einem inneren Zusammenhange zwischen Chor und Altar, zwischen Volk und Priester reden? Oder wenn der Chor auf den schlichten, ehrwürdigen, feierlich ernstesten Präfationsgesang mit Pauken und Trompeten antwortet und lange Violinpartien, auf Opernmotiven aufgebaut, demselben ent-

gegensetzt, soll das organischer Wechselgesang zwischen Priester und Volk sein?

Wir sehen, auch in Bezug auf das harmonische Zusammengehen von Priester und Volk gebührt dem Choral die Palme vor jeder andern Musikgattung.

Mag es auch andere Gesänge geben — und wir bestreiten dies durchaus nicht —, welche ihrer ganzen Anlage nach sich als verwandt mit der Liturgie ausweisen, so sind sie ihr doch alle erst in zweitem, oft drittem und noch entfernterem Grade verwandt. Der nächste Verwandte der Liturgie, d. h. des im Namen des Volkes dargebrachten Gottesdienstes ist der gregorianische Gesang.

#### c) Liturgie des katholischen Volkes.

\* Doch wir sind noch nicht zu Ende. Choral ist sehr geeignet, gottesdienstliche Handlungen zu erhöhen und zu verherrlichen, er ist es, der den Anforderungen der Liturgie, d. h. des im Namen des Volkes geleisteten Gottesdienstes, unter allen Gesängen am nächsten steht, er ist es aber vor allem, der am meisten der katholischen Liturgie in ihrem eigenartigen Wesen gerecht wird.

Die katholische Liturgie hat ein ganz eigenümliches Gepräge. Wir sehen ganz ab von jenem Unterschiede, den der Herr selbst

zwischen den Gebeten der Heiden und jenen seiner Jünger aufstellte, indem er sagte: »Wenn ihr betet, so machet nicht viele Worte wie die Heiden, sie glauben nämlich, daß sie im Vielreden Erhörung finden.«<sup>1</sup> Die katholische Liturgie ist verhältnismäßig kurz und soll nach dem Willen ihres Stifters nicht über Gebühr verlängert werden. Daß gerade der Choralgesang diese Vorschrift am besten erfüllt, bedarf wohl keines Beweises.

Doch wir gehen auf die inneren Eigentümlichkeiten ein, welche der katholischen Liturgie eignen und welche sie von jeder andern Liturgie unterscheiden. Sie beziehen sich auf den liturgischen Text, die liturgische Handlung und die liturgische Person.

Der liturgische Text ist Gotteswort. Denn der Heilige Geist ist es, der die Liturgie der Kirche geordnet, der die Kirche bei Festsetzung der Liturgie und bei der Auswahl der liturgischen Texte geleitet hat. Noch mehr, der Heilige Geist ist es, der diese heiligen Worte geschrieben oder, wie viele Väter sagen, »diktiert« hat. Denn die größte Anzahl der Texte, welche in der Liturgie zur Verwendung kommen, ist der Heiligen Schrift entnommen, von der das Wort des

---

<sup>1</sup> Matth. 6, 7.

heiligen Petrus gilt: »Vom Heiligen Geiste getrieben, haben die heiligen Gottesmänner geschrieben.«<sup>1</sup>

Welche Würde und Erhabenheit eignet aus diesem Grunde dem liturgischen Texte! Und mit welcher Verehrung und Hochschätzung behandelt darum die heilige Kirche den liturgischen Text! Sie duldet keine Änderung, keine Kürzung noch Erweiterung desselben; kein menschliches Element soll sich da einschleichen, wo Gott zu uns spricht, und auf der andern Seite soll keines der kostbaren Worte Gottes unterdrückt oder ausgelassen werden. Unser glorreich regierender Heil. Vater bleibt nur der Lehre und den Grundsätzen seiner Vorgänger auf dem apostolischen Stuhle treu, wenn er anordnet: »Der liturgische Text muß so gesungen werden, wie ihn die Bücher aufweisen, ohne Änderung, ohne Versetzung der Worte, ohne unnötige Wiederholungen. Auch sollen die Silben nicht zu sehr auseinandergerissen werden; und endlich muß der Text immer den Gläubigen, welche zuhören, verständlich sein.«<sup>2</sup>

Wo ist eine Gesangsweise, welche die dem heiligen Texte gebührende Ehrfurcht so wahrhaft wie der gregorianische Choral? In vielen, ja den

<sup>1</sup> 2. Brief des heil. Petrus, Kap. 1, V. 21.

<sup>2</sup> Motu proprio, III, 9.



meisten modernen Kompositionen spielt der Text eine sehr untergeordnete Rolle und die Musik ist die Herrin; der Choral läßt dem Texte seine vollen Rechte, ja er hebt ihn in dieselben. Dort in der modernen Musik muß sich der Text in die Schablone des Taktes, der Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen und die größeren Perioden fügen; reichen die Silben nicht aus, so muß der Text sich Wiederholungen von Worten, ja von ganzen Sätzen gefallen lassen. Wo hingegen der Text zu lange ist, da wird er entweder beschnitten oder in schnellen Figuren und hastig dahineilenden Wendungen abgetan, so daß das Herz des gläubigen Christen bluten möchte, wenn es das Gotteswort so verunehrt sieht.

Ganz anders im gregorianischen Gesange. Da ist keine Wiederholung der Textworte, kein Auslassen auch nur der kleinsten Silbe. Hier erleidet der Text keine Gewalt, er wird nicht zur Dienerin der Melodie herabgewürdigt, der Text beherrscht vielmehr die Melodie, wie aus des Verfassers »Katechismus des Choralgesanges« zur Genüge hervorgeht. Der Text paßt sich nicht gewissen Melodieformen an, er schafft und bildet sich eine Melodie, welche nur der Verherrlichung des Textes dient, wie eine Magd ihrer Herrin,

zu der sie voll Ehrfurcht aufschaut, oder wie das Geschöpf zu dem Worte dessen, der alles geschaffen. Der gregorianische Komponist bleibt sich immer bewußt, daß der Text, den er zu vertonen hat, Gottes heiliges Wort ist. Eben darum sind aber auch seine Melodien mehr als alle anderen berechtigt, in der katholischen Liturgie zu erklingen. Sie sind der katholischen Liturgie näher verwandt, als jede andere Musikgattung.

Wie der liturgische Text, so ist auch die liturgische Handlung in der katholischen Kirche von ganz eigener Art. Die gottesdienstlichen Handlungen der Heiden und Juden bestanden in blutigen oder unblutigen Opfern. Die liturgischen Handlungen der modernen christlichen Sekten sind Symbole einer längst abgeschlossenen Handlung. Die katholische Liturgie dagegen hat eine nie sich ändernde Handlung. Sie ist, wie ganz treffend bemerkt wurde, im eigentlichen Sinne eine geheimnisvolle, aber wirkliche Form des Fortlebens Christi in seiner Kirche, die Fortsetzung seines Wirkens als Lehrer und Erlöser der Menschheit, die wahrhafte Vergegenwärtigung seines Opfersieges in Tod und Verklärung.<sup>1</sup> Das ist der Grundgedanke, die

---

<sup>1</sup> Molitor, Choral als Liturgie und Kunst, S. 179.

Idee und der Inhalt der katholischen Liturgie, das Opferleben und der Opfertod des Gottmenschen zur Errettung des Menschengeschlechtes. Dieses Opferleben und diesen Opfertod erneuert die heilige katholische Kirche tagtäglich auf ihren Altären. Dieses unblutige Drama ist der Grundakkord ihrer ganzen Liturgie, der heiligen Messe zunächst, dann aber auch des gemeinsamen und öffentlichen Gebetes der Kirche, des Breviergebetes. Nur unter diesem einheitlichen Gesichtspunkte wollen und können alle äußerlichen Gebräuche und Zeremonien, ja der Text selbst verstanden sein. Wer den liturgischen Text dieser Idee beraubt, der beraubt ihn seiner Seele und hält nur noch den toten Leib, den Buchstaben in der Hand.

Nicht das ist die liturgisch richtige Würdigung eines Textes, die auf seinen aszetischen Gehalt geht; auch der hat den liturgischen Text nicht richtig aufgefaßt, der ihn nach seiner historischen Entwicklung betrachtet. Beides kann das richtige liturgische Verständnis zwar fördern und heben, allein um die wahre liturgische Deutung eines Textes oder einer Handlung zu treffen, müssen sie stets unter dem Lichte des Hauptgedankens, im Zusammenhang mit Christi Opfertod betrachtet werden. Ein Beispiel mag das Gesagte erklären. Das

Offertorium des Pfingstfestes lautet: »Erhalte und festige o Gott das, was du in uns gewirkt, von deinem heiligen Tempel aus, der in Jerusalem ist; Könige werden kommen und dir Opfergaben bringen. Alleluja!«<sup>1</sup> Wollte nun jemand diesen dem 67. Psalme entnommenen Vers als Siegesgesang Davids auffassen, der aus dem syrisch-mesopotamischen Kriege zurückkehrt, so hätte er zwar eine historisch richtige Erklärung, liturgisch wahr ist jedoch seine Auffassung nicht. Vom aszetischen Standpunkte aus ist es durchaus zulässig, den Vers als Gebet zu verstehen, welches das dankbare Herz, nachdem es nun einmal zur Gnade und Kindschaft Gottes berufen ist, zu Gott emporsendet, um die Gnade der Beharrlichkeit im Kampfe zu erlangen. Aber auch so treffen wir die liturgische Erklärung nicht. Es fehlt die Beziehung zur liturgischen Handlung des katholischen Gottesdienstes, zum Opfertode und Opfersiege des Heilandes. In diesem Lichte betrachtet, weist uns der Vers auf den Opfertod Christi, mit dem sich ja gerade die Gläubigen durch die Opferung verbinden oder schon verbunden haben. Wie nun dieser Opfersieg in der Aussendung des Heiligen Geistes seinen Ab-

---

<sup>1</sup> Psalm 67, Vers 30 u. 31.

schluß und seine Krone erhält, so muß das Opfer der Gläubigen in dem Empfange des Heiligen Geistes befestigt und gekrönt werden. Da Gott ihm den guten Entschluß ins Herz gesenkt, hat das gläubige Volk begonnen, mit Christus zu opfern, an seinem Opfertode teilzunehmen; nun bittet die Gemeinde und jeder einzelne, Gott möge vollenden, was er begonnen.

Daß diese Eigenheit, dieser Zentralisationsgedanke der katholischen Liturgie auch spezifische Anforderungen an die liturgische Musik stellt, ist wohl von selbst klar. Stellen wir einen protestantischen Komponisten vor die Aufgabe, dieses Offertorium mit einem musikalischen Gewande zu umkleiden. Er wird aus demselben einen Sieges- und Triumphgesang machen, denn das ist die historische Bedeutung des Verses. Seine Komposition mag schön werden, liturgisch wird sie nicht. Ein anderer, der einen mehr innerlichen Zug hat, wird die Worte des Psalmes auf sich anwenden. Sie werden ihm zum demütigen Flehegebete werden; und demgemäß wird er die Melodie schaffen. Der liturgisch geschulte Komponist wird seine Tondichtung dem liturgisch richtigen Verständnis anpassen. Ihm ist das Offertorium allerdings auch ein Flehegebet, aber auch zugleich ein hoffnungs-

freudiger Jubelgesang. Denn im Hinblick auf den Opfertod Christi, dem er sich vereinigt, ist er der Erhörung sicher. Jener Opfertod ist ja der Siegeszug, dessen Krone und Ehrenpreis die Sendung des Heiligen Geistes in die ganze Kirche und in jede einzelne Seele ist. Die Melodie des liturgischen Komponisten wird daher die richtige Mitte halten zwischen dem Jubel und der Begeisterung eines aus der Schlacht heimkehrenden lorbeerbekränzten Siegers und dem leisen Flehen eines seiner eigenen Schwäche bewußten Menschen.

Überhaupt wird in der liturgischen Musik der überquellende Jubel gedämpft werden müssen durch den Hinblick auf den blutigen Opfertod am Kreuze, wie auch Kummer, Not und Leiden jederzeit gemäßigt sein werden durch das Morgenrot des Opfersieges Christi.

Daraus ergibt sich von selbst, wie falsch und liturgisch unwahr es ist, wenn ein Kredo, ein Sanktus sich in den ausgesuchtesten Tonmalereien ergeht, und wenn das Dies irae den Schall der Auferstehungsposaune nachzuahmen sich in endlos wiederkehrenden Trompetenstößen gefällt. Es ist ferner liturgisch »unberechtigt und unwahr, das Gloria der heil. Messe als Pastorale zu behandeln, wenn auch die ersten Worte dieser großartigen

Doxologie auf den Fluren Bethlehems vor Hirten erklingen sind. Denn in der heil. Messe hat das Gloria eine ganz andere Bedeutung, als das Evangelium der Geburt Christi an die Hirten von Bethlehem.<sup>1</sup>

Es wird wohl nicht zu leugnen sein, daß die moderne Musik, deren Lebenselement die Tonmalerei, der Ausdruck, wie man zu sagen pflegt, ist, sich mit diesem Gedanken der katholischen Liturgie nur ungern befreunden will. Ihr ist dieses ewige Leuchten des liturgischen Grundgedankens eine stete Einschränkung des Operationsfeldes. Wenn wir auch weit entfernt sind, zu behaupten, dieses Festhalten an dem ewig einen Opferakt Christi sei mit der Idee der mehrstimmigen Musik unvereinbar, so stehen wir doch nicht an, den Satz aufzustellen, daß die mehrstimmige Musik sich ungleich schwerer diesem Grundgedanken der katholischen Liturgie anpasse als der Choral. Denn die moderne Musik ist fast ihrem Wesen nach auf Fortschritt der Gedanken, auf Tonmalerei angewiesen, da sie in der Bildung der Melodie sich nicht so frei bewegen kann wie der Choral und darum im Verweilen und in dem Vertiefen in einen Gedanken immer

---

<sup>1</sup> Molitor, Der gregorianische Choral als Liturgie und Kunst, S. 179 f.

der Gefahr ausgesetzt ist, durch langatmige Wiederholungen zu ermüden. Der Choral hingegen besitzt in der freien Bildung seiner reinen Melodie ein Mittel, immer und immer wieder zu einem Grundgedanken zurückzukehren, ihn immer wieder in neuem Lichte vorzuführen, jetzt kürzer, jetzt länger, jetzt hell, jetzt düster, jetzt in großen Zügen, jetzt in verkleinerten Intervallen. Eben dadurch weist sich aber der Choral wiederum als echt liturgischer, als katholisch-liturgischer Gesang aus, mehr als jede andere Art von Kirchenmusik, selbst die klassische Polyphonie nicht ausgenommen, die ihm in dieser Richtung am nächsten kommt.

Eine dritte Eigentümlichkeit der katholischen Liturgie liegt in der *Opferperson*. Denn diese ist Christus, der ewige Hohepriester selbst. Nicht das Volk, nicht der Priester, der am Altare steht und die heilige Handlung vollzieht, bringt das Opfer dar, Christus selbst ist wie Opfergabe so Opferpriester. Ohne diesen Grundsatz können wir die katholische Liturgie, das heil. Meßopfer zumal nicht verstehen, können wir den Sinn der Gebete nicht deuten, können wir auch den liturgischen Wert eines Gesangstückes nicht bemessen.

Nicht nur ist das Opfer der katholischen



Liturgie Christi Opfer, nicht nur ist das Gebet der katholischen Liturgie Christi Gebet, auch ihr Gesang muß Christi Gesang sein, eine Musik, wie sie der hehren Person des Gottmenschen würdig ist.

Unliturgisch ist daher alle theatralische Musik, denn was hat Christus mit einem Theaterhelden gemein? Unliturgisch ist alle weichliche, süßliche und sentimentale Musik, wie sie eine übermäßige Verwendung der Chromatik und ähnliche Mittel moderner Kunst zeitigen. Wahre liturgische Musik muß ernst, erhaben, würdevoll sein. Eigenschaften, die dem Choral in Folge seiner strengen diatonischen Melodienbildung in höherem Maße zukommen als jeder andern Musik. Sehr schön schreibt hierüber Molitor: »Seine Lieder sind der Widerhall der priesterlichen Gesänge. Sie muten uns an wie ein ehrwürdiges, erhabenes Christusbild aus alter Zeit, so ernst und sanft, so erhebend und beruhigend, so herablassend und doch voll Majestät. Ja, wenn von einer Tondichtung, so dürfte es vom Choral gesagt werden, er sei das Königsgewand des armen Christus. Anspruchslos in seinem Äußern, gemessen in all seinen Bewegungen und dabei ganz überstrahlt von lieblicher Schönheit, das ist der Choral und dieses Bild will er in der

Seele wachrufen, wenn sie ihren Heiland in der Liturgie sucht.«<sup>1</sup> Ja, der Choral ist der eigentliche Gesang der katholischen Liturgie, er ist überhaupt der liturgische Gesang in hervorragendstem Sinne des Wortes. Er ist vor allen anderen Gesangsarten gottesdienstlicher Gesang, er wird am besten dem volkstümlichen Gottesdienst gerecht und erschmiegt sich am innigsten dem Gedanken der katholischen Liturgie an. Mit einem Worte: er ist der katholischen Liturgie am nächsten verwandt.

Schließen wir diesen Teil mit dem schönen Bilde, welches den Schlußstein des schätzenswerten Büchleins vom »liturgischen Choral« bildet: »Der liturgische Choral kommt uns vor wie ein schöner, kräftiger, blüten- und fruchtbarer Baum, gepflanzt im Garten der Kirche Gottes. Das Erdreich, aus dem er hervorwächst, ist der liturgische Dienst, sein kräftiger Stamm ist das liturgische Wort. Das lebenspendende Mark, welches den ganzen Baum innerlich durchzieht, ist das liturgische Gebet; das weichgegliederte Geäste und Gezweige, das dem lichten Firmament entgegenstrebt, ist der liturgische Gesang; die feine, ganz exquisite Sorte dieses

<sup>1</sup> Molitor, Der gregorianische Choral als Liturgie und Kunst, S. 183.

Gewächses ist der gregorianische Choral, die schönen Blüten und süßen Früchte sind die Ausführung des gregorianischen Choraless.<sup>1</sup>

Diese innere Seelen- und Geistesverwandtschaft des Choraless mit der Liturgie ist es, welche dem Gründer des deutschen Cäcilienvereins die Worte entlockte: »Der recht vortragene Choral ist das höchste Ideal der Kirchenmusik.«<sup>2</sup>

Sie ist es auch, die dem Heiligen Vater zu dem Wunsche bestimmte: »Der alte traditionelle, gregorianische Gesang muß darum wieder in ausgiebiger Weise Verwendung im Gottesdienste finden. Alle mögen fest davon überzeugt sein, daß eine kirchliche Feier nichts an Festlichkeit einbüßt, wenn sie nur von dieser einzigen Art von Musik begleitet ist.«

»Besonders aber ist darauf zu achten, daß der gregorianische Gesang wieder im Volke Wurzel fasse, damit das Volk wieder tätigen Anteil an den gottesdienstlichen Handlungen der Kirche nehme, wie das in früheren Zeiten der Fall war«,<sup>3</sup> d. h., daß er in der Liturgie wieder jene Verwendung finde, welche er früher hatte, und welche ihm als dem eigent-

<sup>1</sup> Sauter, Der liturgische Choral, S. 85 f.

<sup>2</sup> Witt in *Musica sacra* 1871, S. 94.

<sup>3</sup> *Motu proprio*, II, 3.

lich liturgischen Gesänge zukommt, daß er wieder eingesetzt werde in seine alten Rechte.

### **III. Eigenschaften der liturgischen Gesänge im einzelnen.**

Der Choral ist der liturgische Gesang im vollsten Sinne des Wortes, denn in ihm finden sich alle jene Eigenschaften, welche die katholische Liturgie im allgemeinen an ihren Gesang stellt, harmonisch vereinigt. Er ist aber auch das Ideal des liturgischen Gesanges in einer andern Beziehung. Denn kein anderer Gesang geht mit solcher Leichtigkeit und Bereitwilligkeit auf die Winke ein, welche die katholische Liturgie bezüglich der einzelnen Lieder gibt. Er entspricht am besten den Rubriken der Liturgie, er schmiegt sich am innigsten an die Liturgie an, wenn sie im Laufe der Jahrhunderte einen Wandel durchmacht, er dringt endlich am tiefsten in die liturgische Bedeutung der einzelnen Gebetsteile ein und paßt seine Melodien derselben aufs vollkommenste an.

#### **a) Die liturgischen Bücher.**

Die Verwendung des Chorales in der Liturgie ist durch die liturgischen Bücher geregelt. Für die Messe kommen in Betracht das Missale oder Meßbuch und das Graduale

(liber Gradualis); für das Offizium oder Chorgebet das Brevier und das Antiphonarium; für andere liturgische Funktionen dienen das Pontificale Romanum, das Rituale, das Caeremoniale episcoporum.

## I. Die liturgischen Bücher der Messe.<sup>1</sup>

### *Das Missale Romanum*

oder das römische Meßbuch enthält in seiner heutigen Gestalt alle Texte, welche der Priester zu beten hat und alle Gesänge, die er selbst ausführen muß. Das Missale besteht aus drei Hauptteilen, dem Proprium missarum de tempore, dem Proprium missarum de Sanctis und dem Commune Sanctorum. Denselben gehen Regeln und Bestimmungen voraus, welche der Priester bei der Feier der heiligen Messe einhalten muß, die sog. Rubriken.

1. Das Proprium missarum de tempore enthält die wechselnden Gebete<sup>2</sup> für jene

---

<sup>1</sup> Das Missale Romanum ist das in der römischen Kirche gebrauchte Meßbuch. Außerdem gibt es in der abendländischen Kirche noch andere Meßbücher, z. B. das der Dominikaner u. a.

<sup>2</sup> In der heiligen Messe gibt es Gebete, die nie geändert werden, andere dagegen sind nach den verschiedenen Tagen verschieden. Diese heißen wechselnde Gebete, und nur diese stehen im Proprium de tempore.

Sonn- und Wochentage, auf welche kein Heiligenfest fällt. Von den Heiligenfesten sind in diesem Teile nur die zwischen Weihnachten und Dreikönig (Epiphanie) fallenden Feste: heil. Stephanus, heil. Johannes, Unschuldige Kinder, heil. Thomas von Canterbury, Silvester, und deren Oktavetage, soweit sie mit Oktave gefeiert werden, aufgeführt.

Dieser Teil beginnt mit dem ersten Adventsonntag und enthält der Reihenfolge nach: die vier Sonntage der Adventzeit (nach dem dritten Adventsonntag sind die Messen für die drei Quatembertage eingeschoben), Weihnachten (Nativitas Domini) mit vorhergehender Vigil, die bereits erwähnten Heiligenfeste, Neujahrstag (Circumcisio), Dreikönigsfest (Epiphania) mit vorausgehender Vigil und folgender Oktave, sechs Sonntage nach Dreikönig, die Sonntage Septuagesima, Sexagesima, Quinquagesima, Aschermittwoch (*feria quarta cinerum*) und je eine Messe für die Tage der Fastenzeit.<sup>1</sup> Dann folgt Ostern mit seiner Oktave, Dominica Resurrectionis, *feria II* u. s. w. post Pascha, *Sabbato in albis*. Daran schließen sich an: fünf Sonntage nach Ostern, deren erster der Weiße

---

<sup>1</sup> Nach dem Karsamstag ist der *Ordo missae* eingeschaltet, d. h. jene Gebete, welche sich nicht oder sehr selten ändern.

Sonntag ist (*Dominica in albis*). Nach dem fünften Sonntage folgt die Messe für die Bitttage (*Rogationum*), für die Vigil und das Fest Christi Himmelfahrt (in *ascensione Domini*), für den Sonntag in der Oktave dieses Festes (*Dominica infra octavam ascensionis*). Daran reiht sich die Vigil des Pfingstfestes, das Fest selbst (*Dominica Pentecostes*) und seine Oktave, das Dreifaltigkeitsfest (*St. Trinitatis*), der erste Sonntag nach Pfingsten und das Fronleichnamfest (in *solemnitate Corporis Christi*). Dann folgen der Sonntag in der Oktave des Fronleichnamfestes (*Dominica infra octavam Corporis Christi*) und die Sonntage nach Pfingsten, vom dritten bis zum vierundzwanzigsten<sup>1</sup>. Nach dem 17. Sonntage sind die Messen für die Quatembertage des September eingeschaltet.

2. Das *Proprium missarum de Sanctis* enthält jene Gebete und Lesungen, welche an den Festtagen der Heiligen zur Verwendung kommen, soweit dieselben nicht schon im ersten Teile aufgeführt sind. Es beginnt mit dem 29. November, der Vigil des Festes des heil. Apostels Andreas.

3. Das *Commune Sanctorum*. In diesem Teile sind jene Gebete aufgenommen, die

<sup>1</sup> Resp. bis zum 28. Sonntage, denn die Zahl der Sonntage nach Pfingsten ist veränderlich.

bestimmten Klassen von Heiligenfesten gemeinsam sind und darum öfters wiederkehren. Es sind die Messen: an der Vigil eines Apostels, der Feste eines Märtyrerbischofes und eines Märtyrers (*Commune Martyris Pontificis, M. non Pontificis*), der Feste mehrerer heil. Märtyrer (*plurimorum martyrum*); — in der Osterzeit sind für diese Feste eigene Messen — Bekennerbischofe (*Confessorum Pontificum*), anderer Bekenner, (*Confessorum non Pontificum*), Äbte (*Abbatum*), Märtyrinnen Jungfrauen (*Virginum*), Frauen (*non virgininum*), der Kirchweihe (*dedicatio ecclesiae*). Daran schließen sich die sog. Votivmessen zu Ehren der heil. Dreifaltigkeit u. a., ferner Messen für besondere Anliegen. Hier ist die Messe für Brautleute (*pro sponso et sponsa*) zu suchen. Am Schlusse der Messen stehen die Orationen für verschiedene Bedürfnisse, welche nach den Rubriken einzuschalten sind. Den Abschluß des eigentlichen *Missale Romanum* bilden die Totenmessen (*pro defunctis*), für Allerseelen (*in Commemoratione omnium defunctorum*), für den Sterbe- oder Begräbnistag (*in die obitus seu depositionis*), für den Sterbejahrtag (*in anniversario*) und für die stillen Totenmessen bei anderen Gelegenheiten (*in missis quotidianis*).

Hiemit ist das *Missale Romanum* eigentlich



abgeschlossen. Da jedoch mancherorts Feste gefeiert werden, welche nicht im römischen Kalender stehen, so ist dem Missale noch ein vierter Teil angefügt: *missae sanctorum celebrandae aliquibus in locis ex indulto apostolico*. Dieser Teil enthält jene Feste, welche in dem ersten und zweiten Teile vermißt werden.

Um das Missale für einen bestimmten Tag vorzubereiten, hat man zunächst in dem Kirchenkalender der eigenen Diözese nachzusehen, ob ein Fest an dem betreffenden Tage gefeiert wird. Ist kein Fest an dem betreffenden Tage verzeichnet (*Dominica, de ea, de Sabbato, de eo*), so findet man die Messe im ersten Teile, in dem *Proprium missarum de tempore*. Für die Sonntage, Quatembertage und Wochentage der Fastenzeit sind eigene Messen verzeichnet, für die übrigen Wochentage hat man die Messe vom vorhergehenden Sonntag zu nehmen. Ist dagegen ein Fest angegeben, so findet man die Messe in dem zweiten oder dritten Teile. Das Aufsuchen des Festes ist durch einen alphabetischen Index oder ein alphabetisches Verzeichnis aller im Missale enthaltenen Feste sehr erleichtert.

Bisweilen kann es sich aber ereignen, daß ein Fest in dem Namensverzeichnisse des

Missale, also auch im ganzen Missale nicht aufgeführt ist. In diesem Falle ist das Fest eben nur in der betreffenden Diözese eingeführt und muß in dem für jede Diözese eigens angefertigten *Supplementum ad missale Romanum* nachgesucht werden, wenn nicht schon der Kalender die Messe aus dem *Commune Sanctorum* bezeichnet, welche zu nehmen ist.

### *Das Graduale*

enthält alle Gesänge, welche während der heiligen Messe zur Ausführung kommen. Es schließt sich in seiner Einteilung eng an das Missale an. Auch das Graduale besteht aus drei Teilen, dem *Proprium de tempore*, dem *Proprium missarum de Sanctis* und dem *Commune Sanctorum*, welche den drei Teilen des Missale entsprechen. Als vierter Teil sind auch hier entsprechend den *missae sanctorum celebrandae aliquibus locis ex indulto apostolico* eine Reihe von Festen angefügt, welche im römischen Kalender sich nicht vorfinden. Außerdem enthält das Graduale in dem sog. *Ordinarium missae* jene Gesänge, die sich das ganze Jahr hindurch nicht ändern. Dieser letzte Teil beginnt mit dem *Asperges me* und *Vidi aquam*, das bei Austeilung des Weihwassers am Sonntag gesungen wird und

enthält mehrere Melodien für Kyrie, Gloria, Sanktus, Benediktus, Agnus Dei und *Ite missa est*. Daran reihen sich einige Gesangsweisen des Kredo, womit das eigentliche Graduale abgeschlossen ist.

Betreffs des Auffindens eines Festes im Graduale gelten dieselben Regeln wie beim Missale.

Aus dem Graduale wurden mehrere Auszüge gemacht, die einzelne Teile desselben enthalten: z. B. das Kyriale mit der Totenmesse.

Zur Geschichte des Missale und Graduale. — In der ersten Zeit des Christentums gab es keine stille Messe in dem Sinne, wie wir sie heute kennen. Der Zelebrant hatte immer seine Ministri oder Diener (Diakone u. a.), die ihn bei der Feier der heiligen Messe unterstützten. Diese hatten die Lesungen zu übernehmen und die Gesänge zu besorgen. Der amtierende Bischof oder Priester hörte auf die Lesungen, ohne sie selbst nach- oder mitzubeten. Sie waren darum in seinem Buche gar nicht verzeichnet. Die Lesungen und Gesänge waren vielmehr in eigens für die Lektoren oder Sänger bestimmten Büchern. Diese Bücher hatten verschiedene Namen. Die Bücher der Lesungen hießen: *Lectionarium*, *Apostolus*, *Evangelium*; *Gradualis* (andwärts *Antiphonarius*), *Responsorialis* (sc. liber.),

enthielten die Gesänge. Die Gebete des Priesters waren in einem eigenen Buche, dem sogenannten Sacramentarium, welches den Grundstock des heutigen Missale bildet.

Als aber später (im 6. Jahrhundert) die Messe auf dem Lande auch ohne Assistenz gefeiert wurde und der Priester infolge dessen alles allein rezitieren mußte, Gebete, Lesungen und Gesänge, da ergab sich die Notwendigkeit, die ganze Feier der Messe in einem Buche zu sammeln. Dieses Buch wurde Missale plenarium oder einfachhin Missale genannt.

Wenn auch seit dem 12. Jahrhundert fast alle Missalien des Abendlandes die römische Liturgie enthielten, so darf man sich dieselben doch nicht als vollständig gleich vorstellen. Vielmehr war in vielen Dingen den Bischöfen die Regelung freigelassen. Zeitweilig unternahmen auch Bischöfe oder Klöster gewisse Reformen, die von anderen nicht angenommen wurden. So stellten sich große Verschiedenheiten in den Texten des Missale ein und das Bedürfnis nach einer allgemeinen Reform des Missale war zur Zeit, als das Konzil von Trient tagte, ein wahrhaft dringendes geworden.

Eine Kommission der gelehrtesten Männer des 16. Jahrhunderts ward vom Konzil, resp.

4\*

vom Papste eingesetzt. Sie hatte unter den Augen des letzteren das Missale »entsprechend der Norm und dem Ritus der Heiligen Väter wiederherzustellen«. Im Jahre 1570 erschien als Frucht ihrer Arbeit das »Missale romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini, restitutum Pii V, P. M. jussu editum«, Papst Klemens VII. ließ das Pianische Missale, in welches sich infolge der Unvorsichtigkeit der Drucker manche Fehler eingeschlichen hatten, durch die Gelehrten Baronius, Bellarmin, Gavanti wieder revidieren. Diese zum Teile veränderte Neuauflage vom Jahre 1604 liegt dem heutigen Missale zu Grunde. Denn die Änderungen Urbans des VIII. (1634) betrafen in der Hauptsache nur die Rubriken.

Im Jahre 1884 erschien die sog. editio typica des Missale Romanum, d. h. die Ausgabe, welche von nun an maßgebend ist für alle jene, welche nicht schon wenigstens 200 Jahre vor dem Erscheinen des Pianischen Missale ein eigenes Missale aufzuweisen haben (wie z. B. die Kartäuser, Dominikaner u. a.).

Das Graduale hieß in frühester Zeit Antiphonarium, weil es neben den Meßgesängen auch die Gesänge des Chorgebetes enthielt, welche größtenteils Antiphonalgesänge waren.

Doch schon sehr frühe (schon vor Amalarius, c. 820) wurden die Meßgesänge von den Gesängen des Chorgebetes geschieden. Die Sammlung der Meßgesänge nannte man *Graduale* oder kurzweg *Cantatorium*. *Graduale* hieß das Buch, weil die hauptsächlichsten der in ihm enthaltenen Gesänge an den Stufen (*gradus*) des Ambo (so in Rom) oder des Chores (so in Reims) vorgetragen wurden. Auch das *Graduale* sollte im 15. Jahrhundert einer Reform unterzogen werden. Die Arbeiten blieben jedoch erfolglos, da keine authentische Ausgabe des *Graduale* zu stande kam; denn die im Jahre 1614 erschienene sog. *Medicaea* entbehrte jeder päpstlichen Autorisation, wie P. Molitor in seinem Werke »Nachtridentinische Choralreform« nachgewiesen hat.

Allerdings ging die S. Congregatio Rituum im Jahre 1883 auf diese Ausgabe zurück und erklärte sie als authentische Ausgabe, allein Pius X. setzte diese Entscheidung außer Kraft in dem denkwürdigen *Motu proprio* vom 22. November 1903. Offiziell wurden die diesbezüglichen Dekrete von der Kongregation zurückgenommen am 10. Jänner 1904.

Dagegen wurden die von den Benediktinern aus Solesmes herausgegebenen Choralbücher als den Anforderungen des *Motu proprio*

entsprechend erklärt, und die ausdrückliche Zusicherung gegeben, daß die besagten Bücher auch in Zukunft beim Gottesdienste verwendet werden dürfen, während Pius X. ganz ausdrücklich verlangte, daß die Ausgabe der *Medicaea* so bald als möglich gegen eine den neuen kirchenmusikalischen Erlässen entsprechende Ausgabe eingetauscht werde.

## II. Die liturgischen Bücher des Stundengebets.

### *Das Brevier (Breviarium Romanum)*

enthält sämtliche Texte für das Chorgebet, aber ohne Angabe der Melodie: Psalmen, Versikel, Hymnen, Lektionen etc.

Auch das Brevier setzt sich aus den drei Hauptteilen zusammen, dem *Proprium de tempore*, *Proprium Sanctorum* und dem *Commune Sanctorum*, welche den gleichnamigen Teilen des *Missale* und *Graduale* entsprechen.

Wie im *Missale* der *Ordo missae* die feststehenden Gebete der Messe enthält und das *Kyrieale* alle jene Gesänge aus dem *Graduale* zusammenfaßt, welche in der täglichen Messe wiederkehren und sich nicht oder nur sehr wenig nach der Verschiedenheit der Feste und Zeiten richten, so ist dem Brevier das *Psalterium dispositum per Hebdoma-*

dam vorausgeschickt. Dieses enthält die Ordnung des Chorgebetes für alle Tage der Woche, wenn kein Fest einfällt oder ein Offizium aus den oberen drei Teilen zu nehmen ist. Außerdem ist am Schlusse ein Abschnitt angefügt: *Officia pro aliquibus locis apostolico indulto concessa*, dessen Bedeutung aus dem gleichlautenden Anhang des Missale erhellt.

Der Gebrauch des Breviers wird von dem Kirchenkalender der Diözese in derselben Weise geregelt wie die Benutzung des Missale.

### *Das Antiphonale*

enthält die Gesänge des Offiziums. Es schließt sich in seiner Anlage ganz an das Brevier an. Für die Benutzung desselben gelten die gleichen Regeln, die oben bei Behandlung des Breviers, respektive des Missale gegeben wurden.

Zur Geschichte des Breviers und Antiphonales. Die Anfänge des Breviergebetes reichen bis in die apostolische Zeit hinauf. Gemeinschaftliches Gebet fand in der Kirche jederzeit statt. Die ältesten Bestandteile sind die Laudes (Morgengebet) und Vesper (Abendgebet). Zu diesen beiden Gebetsstunden waren schon zur Zeit des Klemens von Alexandrien († zirka 217) Terz, Sext, Non getreten. Bei Tertullian († 245) geschieht auch schon der



Vigil an Ostern Erwähnung. Auch Heiligenfeste hatten um das Jahr 300 laut der Märtyrerkarte ihre Vigilien. Der heil. Basilius († 379) kennt schon sechs Horen oder Gebetsstunden und zur Zeit Kassians fand die Prim Eingang. Die Komplette endlich wurde durch den heil. Benedikt († 543) hinzugefügt.

Natürlich war in den ersten Jahrhunderten das Breviergebet nicht so geregelt wie heute. Doch die Tradition schreibt die Ordnung der Psalmen (nicht mit Unrecht) schon dem heil. Damasus († 384) zu. Eingehendere Offiziumsordnung haben wir vom heil. Kolumban († 615) und dem heil. Benedikt. In seiner jetzigen Gestalt rührt das Breviergebet von dem großen Restaurator der Liturgie, dem Papste Gregor dem Großen († 604) her. Zugleich mit der Meßliturgie, welche der Papst für das Abendland regelte und in dem Sacramentarium und Antiphonarium fixierte, ordnete er auch das Breviergebet. Denn das Antiphonarium Gregors des Großen enthielt nicht nur die Gesänge der Messe, sondern auch die Gesänge und Texte des Offiziums. Es war unser heutiges Brevier und Antiphonale zugleich. Dieses Antiphonar erlitt Revisionen durch Papst Hadrian um das Jahr 783 und im Anschlusse daran durch Amalar und Helisachar (9. Jahrhundert). Im

Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts sodann erhielt das Brevier mannigfache Zusätze, die auch in Rom Eingang fanden. Im 14. Jahrhunderte wurden von verschiedenen Seiten Versuche gemacht, das Breviergebet zu verkürzen. Daß bei solchen Veränderungen die Einheit des Breviers zu Grunde gehen mußte und daß darum im 15. Jahrhunderte vielfach der Ruf nach Reform des Breviers gehört wurde, ist selbstverständlich. So wurden denn im 16. Jahrhunderte mehrere Versuche gemacht, allein sie entbehrten der Autorität.

Auch das Konzil von Trient (1545—1563) nahm sich des Breviers an, verwies jedoch die endgültige Reform an den Papst. Erst im Jahre 1568 übergaben die Kommissionsmitglieder (Kardinal Schotto, Kardinal Sirleto, Poggiani, Franki, Masso Caraffa u. a.) die Frucht ihrer Arbeit der Öffentlichkeit. Dieselbe trug den Titel: *Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum*, Pii V. Pont. Max. iussu editum.

Wie das Missale, so wurde auch das Brevier späteren Revisionen unterzogen. Es erlitt kleinere und größere Veränderungen unter den Päpsten Sixtus V. (1585—1590), Gregor XIV. (1590—1591), Klemens VIII. (1592—1605) und Urban VIII. (1632). Das jetzt zu Recht bestehende römische Brevier trägt die Namen

Pius' V., Klemens' VIII. und Urbans VIII. an der Spitze.

Wie aus dem Gesagten erhellt, ist die Urgeschichte des Antiphonares mit jener des Breviers identisch, da es in den ersten Zeiten kein unserem heutigen Brevier entsprechendes Buch gab, wurde ja doch in den ersten Jahrhunderten das Offizium nicht einfach hin rezitiert, sondern gesungen. Die Gesänge des Offiziums aber waren im Antiphonale vereinigt, d. h. in jenem Buche, das auch gleichzeitig die Meßgesänge enthielt. Später wurden diese Bücher getrennt. (*Antiphonarium missae* — *antiphonarium officii*, auch *liber officialis*, *liber Responsorialis* genannt.)

Auch das Antiphonale war im 15. und 16. Jahrhunderte einer Reform bedürftig; doch es kam nicht dazu. Der römischen Ausgabe von 1879—1885 lag das Antiphonale Romanum vom Jahre 1585 (Venedig) zu Grunde. Durch das *Motu proprio* des Heiligen Vaters Pius X. und die nachfolgende Erklärung der Ritenkongregation ist auch dieses ehemals offizielle Antiphonale seines liturgischen Wertes beraubt. Auch hier wird die Kommission für die Herausgabe der vatikanischen Choralbücher einen Ersatz schaffen. Die jetzt zu Recht bestehenden Ausgaben sieh unten Seite 61.

### III. Das Pontificale Romanum.

Das Pontificale Romanum ist eine Sammlung der bischöflichen Funktionen, welche nicht zur Messe gehören, z. B. die Weihen von Personen (Priester-, Bischofweihe u. a.) und Sachen (Kirchweihe u. a.).

Die ersten Anfänge des Pontificale Romanum sind in den sog. Ordines und Sakramentarien zu suchen, welche eine Art Zeremonialien waren. In seine jetzige Gestalt wurde es 1485 in Rom gebracht, wo es unter dem Titel Liber pontificalis erschien. Klemens VIII. ließ dasselbe überarbeiten und verschaffte ihm allgemeine Geltung durch seine Konstitution vom 10. Februar 1596. Das Klementinische Pontifikale wurde später noch zweimal revidiert und endlich definitiv herausgegeben im Jahre 1888. Die Melodien, welche es enthält, werden später wohl auch von der Kommission für die Herausgabe der vatikanischen Choralbücher einer Umarbeitung unterzogen werden.

### IV. Andere liturgische Bücher.

#### *Das Rituale Romanum.*

In diesem Buche sind alle priesterlichen Funktionen zusammengefaßt, welche nicht im Missale oder Brevier enthalten sind, z. B.

Spendung von Sakramenten, Begräbnisse, Segnungen und Weihen, welche dem Priester zustehen.

Auch das *Rituale Romanum* führt seinen Ursprung auf die Ordines der alten Zeit zurück. Paul V. ließ aus diesen das Buch zusammenstellen und im Jahre 1614 veröffentlichen. Vorläufer des vom Papste veröffentlichten *Rituale* waren verschiedene private Sammlungen von Rubriken und Zeremonien, welche die Erteilung der Sakramente und andere liturgische Handlungen regelten. Der Titel dieser Sammlungen war in der Regel: *Sacerdotale*. Die jetzt geltende Ausgabe wurde unter Leo XIII. 1884 angefertigt. Auch diese wird in ihren musikalischen Bestandteilen einer Revision von Seite der römischen Kommission für die Herausgabe der vatikanischen Choralbücher unterzogen werden.

Das *Rituale Romanum* wurde bei seiner Ausgabe nicht als allgemein verpflichtend aufgestellt. Jedoch darf man sich überall nach demselben richten, auch wenn das Diözesanrituale davon abweichen<sup>1</sup> sollte. (Entscheidung der heiligen Ritenkongregation vom 30. August 1892.) Die meisten Diözesan-

---

<sup>1</sup> Die Einheit der Liturgie in jeder Diözese rät jedoch von dieser Praxis ab.

ritualien haben übrigens das römische Rituale zur Grundlage.

Die jetzt zu Recht bestehenden liturgischen Bücher, deren Melodien auch nach der Herausgabe der vatikanischen Bücher beibehalten werden können, sind:

1. Graduale monasticum.
  2. Antiphonale monasticum.
  3. Manuale missae et officiorum ex libris Solesmensibus excerptum, ein Auszug aus dem Graduale und Antiphonale nach römischem Ritus, welcher die Messe und das Offizium für Sonntage und Duplexfeste enthält.
  4. Officium et missa in praecipuis festis (Weihnachten, Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Himmelfahrt, Allerheiligen).
  5. Officium majoris hebdomadae juxta Missale et Breviarium Romanum.
  6. Kyriale (mit lateinischem, deutschem und französischem Texte).
  7. Von dem Pontificale Romanum liegt vor: Ritus consecrationis ecclesiae.
  8. Rituale Romanum.
  9. Officium defunctorum (nach römischem und nach monastischem Brauche).
- Ein nach den deutschen Handschriften gearbeitetes Kyriale ist im Verlage der »Styria« in Graz durch Wagner veröffentlicht.

## **b) Der liturgische Gesang der heiligen Messe.**

### **Der Introitus.**

Der Eingangsgesang der heiligen Messe ist der Introitus. Derselbe besteht aus einer Antiphon, einem Psalmverse, dem Gloria Patri, nach welchem die Antiphon wiederholt wird.

Wie nachstehendes Beispiel zeigt, soll die Antiphon *Os justi* von einem oder mehreren Vorsängern angestimmt werden. Bei dem Worte *meditabitur* setzt der ganze Chor ein und singt die Antiphon bis *ipsum* (resp. in der Osterzeit bis zum zweiten Alleluja). Die erste Hälfte des Psalmverses: *Noli aemulari in malignantibus* singen die Vorsänger, die zweite: *Neque zelaveris* ... nimmt der ganze Chor wieder auf. Ebenso lösen Vorsänger und Chor sich bei dem Gloria Patri und *Sicut erat* ab. Von jenem ist nur der Anfang und von diesem nur der Schluß<sup>1</sup> bei den einzelnen Introitus angegeben. Die ganze Melodie findet sich nach der Verschiedenheit der einzelnen Psalmtöne am Schlusse des Ordinarium missae.

Hierauf singt der ganze Chor wiederum die Antiphon *Os justi* bis zum Psalmverse.


---

<sup>1</sup> Die Buchstaben: e u o u a e entsprechen den Vokalen der Worte *saeculorum amen*.

Vom Passions-Sonntage bis Ostern wird an Tagen, auf welche kein Fest fällt, das Gloria Patri u. s. w. nicht gesungen. Vielmehr schließt sich an den Psalmvers unmittelbar die Wiederholung der Antiphon an. Das gleiche gilt von Requiems-Messen.

In der Osterzeit werden an die Antiphon jeweils zwei Alleluja angefügt, wie ebenfalls aus dem Beispiele ersichtlich ist.

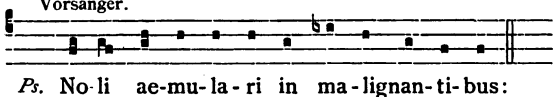
Vorsänger. Chor.



Os ju - sti me - di - ta - bi - tur sa - pi - en - ti -  
am et lingua e - jus loque - tur ju - di - ci -  
um: lex Dei e - jus in cor - de ip - si - us.

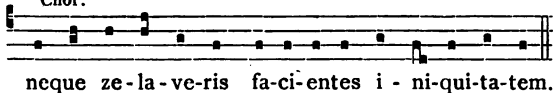
*Temp. Pasch.* Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja.

Vorsänger.



Ps. No - li ae - mu - la - ri in ma - lignan - ti - bus:

Chor.



neque ze - la - ve - ris fa - ci - entes i - ni - qui - ta - tem.



The image shows musical notation for a Gregorian chant. The first system has two staves. The top staff is labeled 'Vorsänger.' and the bottom staff is labeled 'Chor'. Both staves contain square neumes on a four-line red staff. The lyrics 'Glori-a Pa-tri... Sicut... e u o u a e' are written below the staves. The second system has a single staff labeled 'Chor.' with square neumes and the lyrics 'Os ju - sti.' below it.

Vorsänger. Chor

Glori-a Pa-tri... Sicut... e u o u a e

Chor.

Os ju - sti.

Für die heutige Praxis ist folgendes zu merken:

1. An Stelle des Gesanges kann jederzeit eine einfache, aber vernehmliche Rezitation (mit oder ohne Orgelbegleitung) treten.
2. Der Introitus soll nicht begonnen werden, bevor der Priester die heilige Messe beginnt.

Zur Geschichte des Introitus. In der ersten christlichen Zeit kannte man den Introitus nicht; die heilige Messe begann vielmehr ähnlich wie der althebräische Gottesdienst mit einer Lesung aus der Heiligen Schrift. Das älteste Zeugnis über den antiphonischen Psalmgesang bei Beginn der heiligen Messe führt den Introitus auf Papst Cölestin I. († 432) zurück. Nach anderen ist dieser Psalmengesang noch älter und jenes Zeugnis besagt nur, daß Papst Cölestin ihn geregelt habe. Zur Zeit des Papstes Gregors des Großen und auch später noch stimmte man den Introitus an, während

der Bischof seinen Einzug in die Kirche hielt, und schloß den Psalm auf den Wink des Bischofs mit Gloria Patri ab. Schon im 8. oder 9. Jahrhunderte hat die heutige Praxis, nur einen Vers zu singen, den alten Brauch verdrängt.

Die liturgische Bedeutung des Introitus besteht darin, daß er als Eröffnungsgesang der Festmesse die Gläubigen mit dem Festgeheimnisse vertraut macht. Er ist eine lebhafteste Aufforderung zum heiligen Dienste, eine weihevoller, farbenprächtige Ouverture, die durch ihren Reichtum und ihren Schwung die Größe der kommenden Geheimnisse ankündigt. Er ist gekennzeichnet durch rasche Bewegung voll Kraft und Feuer.<sup>1</sup>

### Das Kyrie eleison.

Ist der Introitus beendet, so singt der Chor das Kyrie eleison (dreimal), Christe eleison (dreimal), Kyrie eleison (dreimal).

Die Melodie des Kyrie ist nach den Festen verschieden. Der liber Gradualis von Solesmes enthält 16 Melodien, welche sich folgendermaßen verteilen: 1. Für die Osterzeit; 2. und 3. für die höchsten Feste (ausgenommen die Feste der Mutter Gottes und jene Feste des Herrn, an welchen die Präfation des Weih-

<sup>1</sup> Kienle, Choralschule, 3. Aufl. 1899, S. 105.

nachtsfestes gesungen wird); 4. bis 6. für Duplexfeste; 7. für Mutter-Gottes- und jene Feste des Herrn, an denen gemäß der Rubriken die Weihnachtspräfation zutrifft; 8. für Sonntage im Jahre; 9. und 10. für Semiduplexfeste; 11. für Tage innerhalb einer Oktave (ausgenommen sind die Oktavetage der unter Nr. 7 aufgeführten Feste); 12. für Simplexfeste; 13. für Wochentage des Jahres, auf welche kein Fest fällt; 14. für die Sonntage des Adventes und der Fastenzeit; 15. für die Wochentage derselben Zeiten; 16. für feierliche Votivmessen. Für Totenmessen besteht ein eigenes Kyrie.

Die oben angegebenen Bestimmungen sind jedoch nicht so verpflichtend, daß nicht an Duplexfesten auch andere Kyrie gesungen werden dürften als Nr. 4 und 6. Nur wäre es wünschenswert, daß das Kyrie und das *Ite missa est* des Priesters miteinander übereinstimmen.

Zur Geschichte des Kyrie. Der Ruf Kyrie eleison stammt aus der griechischen Kirche; die Beibehaltung der griechischen Worte läßt auf das hohe Alter des Gebrauches auch in der lateinischen Liturgie schließen. Papst Gregor der Große führte das *Christe eleison* ein. Zur Zeit des heil. Gregor war aber die Anzahl der Wiederholungen dieser Rufe

noch nicht festgesetzt. Doch scheint im Anfange des 9. Jahrhunderts die heutige Praxis der Neunzahl bestanden zu haben.

Die Melodie des Kyrie war anfangs sehr einfach, wie es für den Gesang der Litanei (vgl. Karsamstag) passend war. Als nicht mehr das Volk, sondern der Sängerkhor das Kyrie vortrug, wurden die Melodien reicher. Später waren gerade die Melodien des Kyrie für Tropenbildung<sup>1</sup> bevorzugt.

Gemäß dem beim Introitus Gesagten ist es auch zulässig, einige Kyrie zu rezitieren, wenn nicht ein Doppelchor von Knaben- und Männerstimmen dieselben abwechselnd singen will.

Wenn auch die liturgische Bedeutung des Kyrie ein Flehruf des Volkes ist, so darf man ihn doch nicht als Notschrei des Verzweifelnden auffassen. Die Melodien, welche ernst, aber doch freundlich, ja an Festtagen jubelvoll sind, geben die wahre Bedeutung wieder. Es ist der Ruf der demütigen Hoffnung auf die Kraft des Opfers.

### Das Gloria.

Nach Beendigung des Kyrie stimmt der Priester am Altare das Gloria an, wenn das-

---

<sup>1</sup> Sieh Katechismus des Choralgesanges, S. 109.

selbe zu singen ist. Das Gloria trifft nämlich nicht an jedem Tage zu, sondern nur an Sonntagen und Festtagen. Ja, nicht einmal alle Sonntage haben den Festgesang des Gloria. Das Gloria fällt weg:

1. An allen Sonntagen des Advent und der Fastenzeit, in Septuagesima, Sexagesima, Quinquagesima.

2. An allen Wochentagen (außer der Osterzeit), auf welche kein Fest<sup>1</sup> fällt. (Ausgenommen sind nur der Gründonnerstag, Karsamstag und die Tage innerhalb einer Festoktave.)

3. Am Feste der unschuldigen Kinder, wenn dasselbe nicht auf einen Sonntag fällt.

4. In allen privaten Votivmessen (ausgenommen die Votivmesse zu Ehren der Mutter Gottes am Samstag und die Votivmesse zu den heiligen Engeln). Feierliche Votivmessen verlangen das Gloria, wenn sie nicht Buße oder Bitten bezwecken, in welchem Falle sie in violetten Meßgewändern gefeiert werden.

Unter die privaten Votivmessen ist auch

---

<sup>1</sup> Die Vigilien gelten nicht als Festtage und haben daher auch kein Gloria; ausgenommen sind jedoch die Vigilien von Dreikönig und Pfingsten. Die Weihnachtsvigil hat nur dann ein Gloria, wenn sie auf den Sonntag fällt. Die Messe der Bittage hat kein Gloria.

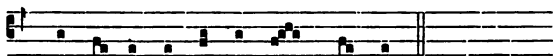
die missa pro sponso et sponsa (Hochzeitsmesse) zu rechnen, welche daher kein Gloria hat.

5. In allen Totenmessen (missa de requiem).

Das Gloria muß vom Priester angestimmt werden.

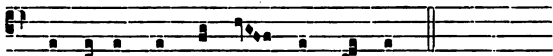
Das gegenwärtig noch zu Recht bestehende Missale kennt nur vier Intonationen des Gloria. Früher waren dieselben viel zahlreicher. Das römische Missale vor Pius V. hatte deren acht verzeichnet. Auch in den seit dem Motu proprio als liturgisch bezeichneten Solesmenser Büchern sind zwölf verschiedene Arten der Intonation angegeben (wozu noch zwei ad libitum angeführt sind). Alle diese Arten sind zulässig. Sie lauten:

I. An Ostern und in der ganzen Osterzeit:



Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o.<sup>1</sup>

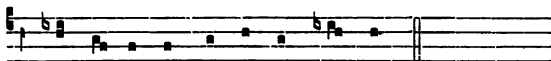
II. An hohen Festtagen, an welchen das zweite Kyrie gesungen wird:



Glo-ri-a in ex-cel - sis De - o.

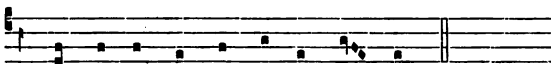
<sup>1</sup> Die Tonhöhe richtet sich nach der Tonart, in welcher das vorhergehende Kyrie gesungen wurde (wenn sie nicht unpassend für das Gloria ist).

III. An hohen Festtagen, an welchen das dritte Kyrie gesungen wird:



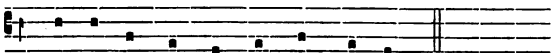
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

IV. An Duplexfesten, an welchen das vierte Kyrie gesungen wird:



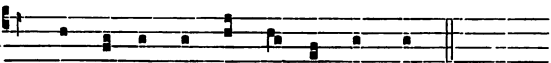
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

V. An Duplexfesten, an denen das fünfte Kyrie gesungen wird:



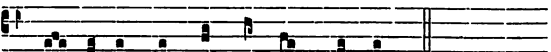
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

VI. An Duplexfesten, an denen das sechste Kyrie gesungen wird:



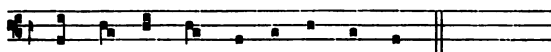
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

VII. An Mutter-Gottes-Festen und allen Tagen, an welchen das siebente Kyrie zu singen ist:



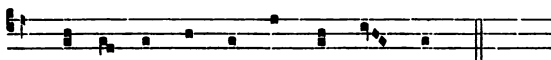
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

## VIII. An Sonntagen:



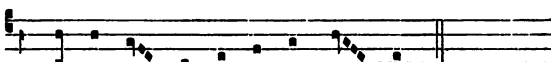
Glo - ri - a in ex-cel-sis De - o.

IX. An Semiduplexfesten, an welchen die neunte Messe gesungen wird:



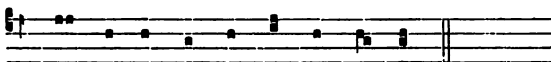
Glo-ri - a in ex-cel - sis De - o.

X. An Semiduplextagen, an welchen die zehnte Messe genommen wird:



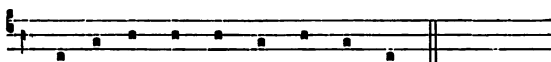
Glo-ri - a in ex-cel-sis De - o.

XI. An Tagen innerhalb einer Oktave, an welchen das elfte Kyrie zur Verwendung kommt:



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

XII. An Simplexfesten:



Glo-ri - a in ex - cel - sis De - o.

Das Gloria kann entweder ganz gesungen werden, in abwechselnden Chören, oder es können die Verse abwechselnd gesungen und rezitiert werden.



Zur Geschichte des Gloria. Das Gloria ist griechischen Ursprunges und reicht bis in die ersten Jahrhunderte, vielleicht bis in das erste christliche Jahrhundert zurück. Um das Jahr 150 soll es in Rom eingeführt worden sein, und zwar zunächst für die Frühmesse von Weihnachten. Im 5. Jahrhunderte sang man es auch an Sonntagen und Festen der Heiligen. Doch nur Bischöfe durften es so oft anstimmen, während den einfachen Priestern nur an Ostern die Intonation des Gloria gestattet war. Dieser Brauch erhielt sich bis in das 11. Jahrhundert. Am Ende dieses Jahrhunderts kam die heutige Praxis auf.

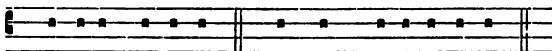
Eine andere Abweichung von der heutigen Praxis bestand darin, daß der Priester das Gloria zum Volke gewendet anstimmte.

Das Gloria ist seiner liturgischen Stellung nach ein Lobpreis des dreieinigen Gottes, der den Menschen die Wohltat des heiligen Opfers zukommen und welcher den einzelnen an derselben teilnehmen läßt. Seine Melodie ist darum schwungvoll, begeistert und begeisternd. Sie ist als Wechselgesang gedacht, denn es gehören meistens je zwei Verse melodisch zusammen, ja, an einigen niederen Festen ist die Melodie nichts anderes, als eine etwas reichere Psalmodie.

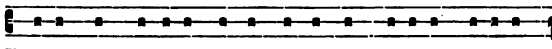
### Die Orationen.

Nach Beendigung des Gloria (oder wenn das Gloria nicht gesungen wird, nach dem letzten Kyrie)<sup>1</sup> wendet sich der Priester zum Volke und singt Dominus vobiscum (der Bischof singt, falls das Gloria gesungen wurde, Pax vobis), worauf der Chor ohne Stimmfall antwortet: Et cum spiritu tuo.

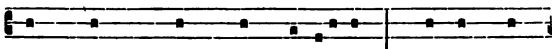
Hierauf singt der Priester, auf der Epistelseite dem Altare zugewendet, die Oration des Tages oder die Kollekte, auf welche der Chor mit Amen antwortet, in folgender Weise:



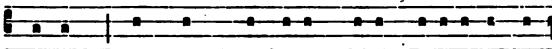
Dominus vobiscum. Et cum spi-ri-tu tu-o.



Deus qui populo tu-o aeternae salutis beatum

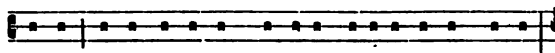


N. (Thomam) ministrum tribuisti: \* praesta quae-

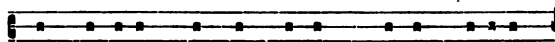


sumus; † ut quem Doctorem vitae habu-imus in

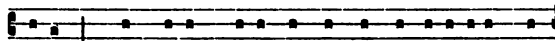
<sup>1</sup> An Quatembertagen schließen sich manchmal an das Kyrie unmittelbar eine oder mehrere Orationen mit Lesungen an, ohne vorhergehendes Dominus vobiscum, das in diesem Falle erst nach der letzten Lesung und dem zugehörigen Wechselgesange gesungen wird.



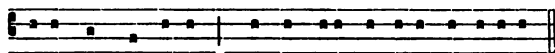
terris intercessorem habere mereamur in coelis.



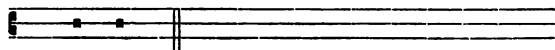
Per Dominum nostrum Jesum Christum Fi-li-um



tuum † qui tecum vivit et regnat in unitate Spi-  
qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate



ritus Sancti Deus, \* per omnia saecula saeculorum.



R. A - men.

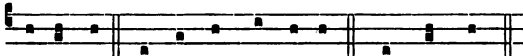
Sind mehrere Orationen zu beten, so werden dieselben unmittelbar (ohne Dominus vobiscum) nach dem ersten Amen und alle unter einem »Oremus« an die erste angeschlossen. Der Chor singt nur am Schlusse der ersten und der letzten das Amen.

Der eben angegebene Ton ist der festtägliche. Dieser Ton findet Verwendung bei den Orationen und Postkommunionen der heiligen Messe sowie bei den Orationen der Matutin, Laudes und Vesper an Sonntagen und an Festtagen, welche semiduplex oder höheren Ranges sind.

Einzelne Unregelmäßigkeiten und Abweichungen von dem oben angegebenen Schema sieh in des Verfassers »Katechismus des Choralgesanges«, S. 44 ff. Ebendasselbst ist auch das Nötige über den Gebrauch des einfachen und des feierlichen Orationstones zu finden.

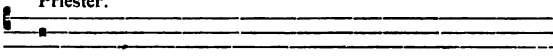
Manche Orationen haben einen eigenen Eingang, z. B.:

Priester.      Diakon.      Subdiakon.

I. 

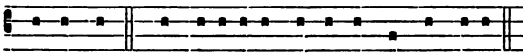
O-re-mus flecta-mus ge-nu-a.      Le - va - te.

Priester.

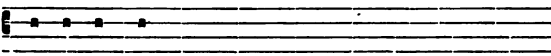


Omnipotens sempiterna Deus...  
(im einfachen Orationston).

Priester.      Diakon.

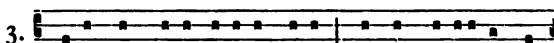
2. 

O-remus<sup>1</sup> Humi-li-a-te ca-pi-ta vestra Deo

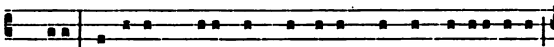


Exau-di nos... (im einfachen Orationston).

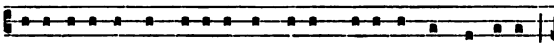
<sup>1</sup> Als Einleitung zu den Gebeten für das Volk, welche an den Wochentagen der Fastenzeit nach den Orationen der Postkommunion eingelegt wird. In diesem Falle antwortet der Chor auch am Schlusse Amen.



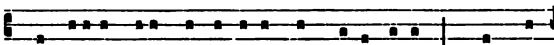
Oremus, dilectissimi nobis, pro Ecclesia sancta



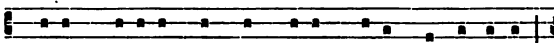
De-i: ut e-am Deus et Dominus noster pacificare,



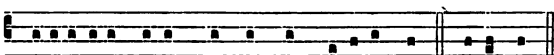
adunare et custodire dignetur toto orbe terrarum



subjiciens ei principatus et potestates: detque



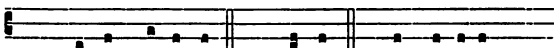
nobis qui-etam et tranquillam vitam degentibus,



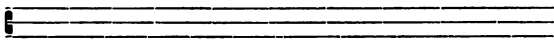
glorificare Deum Patrem omnipotentem. Oremus.

Diakon.

Subdiakon.



Flectamus genu - a.    Leva - te.    Omnipotens



sempiterne Deus ... (im einfachen Ton).

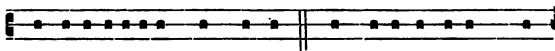
In dieser Weise werden die Orationen nach dem Evangelium des Karfreitags gesungen. Bei der zweitletzten Oration für die Juden unterbleibt das oremus, flectamus genua und levate.

Zur Geschichte der Orationen. Der Gruß des Bischofes Pax vobis oder des Priesters Dominus vobiscum und die Antwort des Volkes: et cum spiritu tuo wird in den ersten Zeiten wohl den Eingang der Messe gebildet haben. Die Oration oder Kollekte dürfte späteren Ursprunges sein, doch ist sie bereits in dem Sacramentarium Gelasianum und Gregorianum vorhanden.

Ihrer liturgischen Stellung nach ist die Oration oder, wie sie auch heißt, die Kollekte ein Gebet des Priesters über das versammelte Volk. Nach späteren Erklärern ist sie das Sammeln aller Gebete und Anliegen der Gläubigen.

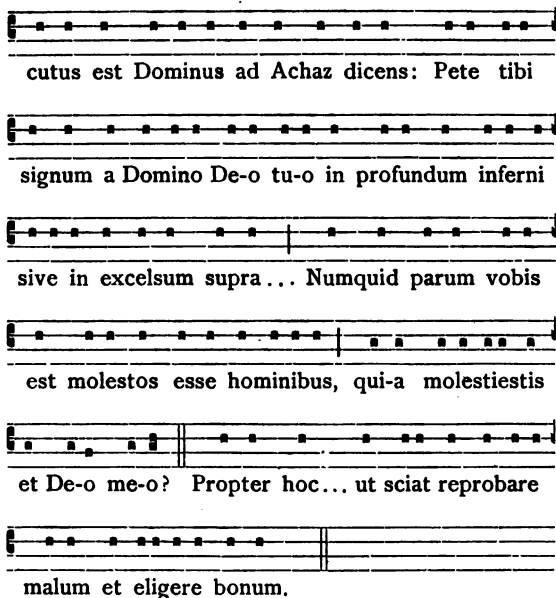
### Die Epistel.

Auf die letzte Oration folgt, vom Priester, im assistierten Amte vom Subdiakon gesungen, die Epistel.<sup>1</sup> Dieselbe wird einfachhin auf der Dominante gesungen. Die einzige Stimmbeugung bringt die Frage mit sich:



Lecti-o Isa-i-ae prophetae. In di-ebus illis: Lo-

<sup>1</sup> Bisweilen geht der Epistel eine Lesung voraus mit eigener Oration. Diese wird nicht im Tone der Epistel, sondern nach Art der Lesungen gesungen, die wir später kennen lernen.



cutus est Dominus ad Achaz dicens: Pete tibi  
 signum a Domino De-o tu-o in profundum inferni  
 sive in excelsum supra... Numquid parum vobis  
 est molestos esse hominibus, qui-a molestiestis  
 et De-o me-o? Propter hoc... ut sciat reprobare  
 malum et eligere bonum.

Das Deo gratias am Schlusse der Epistel wird nicht vom Chore, sondern immer vom Ministranten gesprochen.

Zur Geschichte der Lesungen. Schon bei den alten Hebräern war es Sitte, beim Gottesdienst die Bücher der Heiligen Schrift vorzulesen. Diesen Brauch behielten die ersten Christen bei, wie aus den neutestamentlichen Büchern selbst hervorgeht. Der heilige Märtyrer Justin und die apostolischen Konstitutionen erwähnen die Lesung am Anfange der eucha-

ristischen Feier; ja, die letzteren sprechen von drei Lesungen, eine aus den Schriften des Alten Testamentes, eine aus der Apostelgeschichte oder den Briefen des heil. Paulus und eine dritte aus dem Evangelium. Die zweite Lesung entspricht unserer heutigen Epistel. Der Name Epistel stammt von dem Inhalt der Lesung. Weil nämlich meistens, zumal an Sonntagen, der Abschnitt der Lesung aus den Briefen der Apostel genommen ist, bezeichnete man das Ganze kurz mit dem Worte: Brief (epistola) oder Apostel (apostolus). Die Epistel wurde von einer Art Kanzel aus gelesen, die am Eingange des Priesterchores stand (Ambo).

### Die Zwischengesänge.

Unter diesem Namen fassen wir alle Gesänge zusammen, welche zwischen der Epistel und dem Evangelium auszuführen sind. Es sind: Das Graduale, das Alleluja, der Traktus und die Sequenz.

Das Graduale schließt sich unmittelbar an die Epistel an. Es besteht gewöhnlich aus zwei Teilen, dem eigentlichen Graduale oder Responsorium und dem Verse. Das Graduale wird von einem oder zwei Sängern angestimmt, worauf der ganze Chor fortfährt bis zum Verse. Diesen führen zwei oder vier



Vorsänger aus. Am Schlusse fällt der ganze Chor wieder ein, z. B. an Ostern:

### Osterfest.

Graduale II.      Intonation.      Chor.

Haec di - es quam fe - cit

Dó - mi - nus ex-sul-te-

- mus, et lae-te - mur in

e - a.

Solisten.

V. Con-fi-te-mi-ni Do - mi - no

quo - - - ni-am bo - - - nus

quo-ni-am in sae - - - cu-lum

Chor.

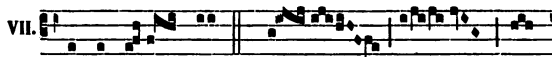
mi-se-ri-cor - di - a e - jus

Auf das Graduale folgt nach der Verschiedenheit der Messe das Alleluja oder der Traktus.

Das Alleluja wird vom Vorsänger oder den Vorsängern angestimmt. Hierauf wiederholt der ganze Chor das Alleluja von Anfang an und schließt den sog. Jubilus, d. h. die darauf folgende auf dem Vokale a zu singende Melodie an. (Eine Ausnahme macht das Alleluja an den Bittagen. Dasselbe wird nur einmal gesungen, der Chor beginnt gleich mit dem Jubilus). Hierauf singen die Solisten den Vers und der Chor den Schlußjubilus; hernach wird das Alleluja mit dem Jubilus nochmals vom ganzen Chore wiederholt, wenn nicht eine Sequenz anzuschließen ist. In diesem Falle wird das letzte Alleluja erst am Schlusse der Sequenz gesungen.


Für den Ostersonntag lautet dasselbe:

I. Vorsänger. II. Chor. Chor.

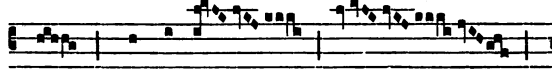
VII. 

Al-le-lu - ja II.

Vorsänger.



⁂. Pascha nostrum



im-molá-

Birkle, Der Choral.



Vom Samstag vor dem Weißen Sonntag bis zum Samstag nach Pfingsten tritt an die Stelle des Graduale sowohl in den Messen von der Festzeit als in den Messen der Heiligenfeste ein Alleluja. An dieses schließt sich das zweite Alleluja an. Die Anordnung ist folgende. Alleluja, Alleluja (mit Jubilus) Haec dies quam fecit Dominus exsulemus et laetemur in ea (Jubilus) Alleluja (ohne Wiederholung) Jubilus, Laudate pueri Domini, laudate nomen Domini (Jubilus) Alleluja (nach der zweiten Melodie ohne Wiederholung) und Jubilus.

Vom Sonntag Septuagesima bis Ostern tritt an Stelle des Alleluja der Traktus, ein Bußgesang. Derselbe besteht gewöhnlich aus mehreren Psalmversen, mitunter aus einem ganzen Psalme. Man kann denselben so singen, daß die Vorsänger jeden Vers intonieren, worauf der Chor denselben zu Ende führt, oder man kann die einzelnen Verse von

verschiedenen Gruppen des Chores ausführen lassen. Dies letztere empfiehlt sich besonders, wenn Knaben- mit Männerstimmen abwechseln können. Die Schlußmelodie singt der ganze Chor. Bei den längeren Traktus, welche aus einem ganzen Psalm bestehen, wie z. B. am ersten Sonntag der Fastenzeit, empfiehlt sich die Rezitation. Als Beispiel stehe der kurze Traktus *Beatus vir* vom Feste des heiligen Joseph.

Tractus.

Be - a - tus vir - qui ti - met Do-

mi-num: in man-da-tis e-

jus. cu - pit ni - - - mis

¶. Potens in ter-ra e - rit semen e - -

jus: ge-ne-ra - ti-o re - cto-rum

be - ne-di-ce-tur.

The musical notation consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style typical of 19th-century liturgical publications, with notes and rests clearly marked. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line.

V. Glo-ri-a et di-vi-ti-ae in do-mo e - -

jus: et ju-sti-ti-a e - jus ma-net

Chor.

in sae-cu-lum sae-cu-li.

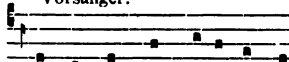
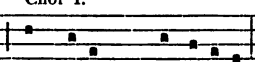
An einigen Festen des Kirchenjahres schließt sich an das Alleluja, resp. an den Traktus ein in mehr oder weniger regelmäßigem Versmaße abgefaßter Text, die sog. Sequenz. Gegenwärtig sind im römischen Missale nur fünf Sequenzen: für Ostern, Pfingsten, Fronleichnamsfest und deren Oktaven, für die beiden Feste der sieben Schmerzen Mariä und für die Totenmessen.

Die Sequenzen sind ebensowohl zu singen oder zu rezitieren wie die übrigen Gesangstexte der Zwischengesänge. Nur für die Sequenz Dies irae besteht eine Entscheidung der Ritenkongregation: »Entweder soll man die Requiemsessen nicht singen, oder es muß alles gesungen werden, was den Charakter des Fürbittgebetes hat« (11. Sept. 1847)

Dieser Bestimmung gemäß sind jedenfalls die Zwischengesänge der Requiemsmesse: Graduale und Traktus zu singen.<sup>1</sup> Wenn es auch wünschenswert ist, daß die schöne Sequenz ganz gesungen werde, so kann man es doch nicht zur Pflicht machen. Denn die meisten Verse derselben enthalten kein Fürbittgebet. Man genügt der strengen Pflicht, wenn man dieselbe vom *Lacrimosa* an singt oder rezitiert.<sup>2</sup>

Beim Gesange der Sequenzen wechselt man am besten in zwei Chören ab, da ihre Komposition für Wechselchöre gedacht ist, z. B.

Ostersequenz.

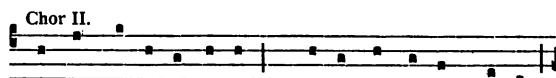
Vorsänger.	Chor I.
	
Victimae Paschali laudes, immolent Christi-ani.	

<sup>1</sup> An Stelle des Gesanges kann natürlich auch die Rezitation treten, welche ja wie in der Psalmodie nichts anderes als eine einfachere Gesangsweise ist.

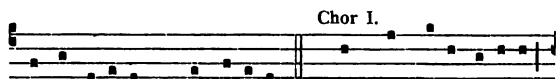
<sup>2</sup> Die eigentliche Fürbitte für die armen Seelen liegt erst in der letzten Strophe der Sequenz:

Huic ergo parce Deus  
Pie Jesu Domine  
Dona eis requiem. Amen.

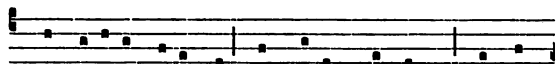
Allein die Melodie ist so gebaut, daß man notwendig den vorhergehenden Vers noch hinzunehmen muß und dieser hängt wieder inhaltlich mit den beiden früheren Versen zusammen.



Agnus redemit oves: Christus innocens Patri



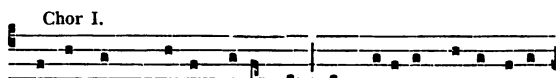
reconci-li-avit peccatores. Mors et vita duello



conflixere mirando dux vitae mortu-us regnat



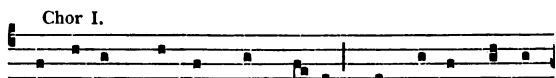
vivus. Dic nobis Ma-ri-a quid vidisti in vi-a?



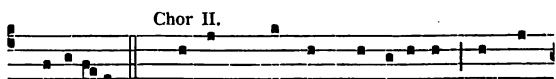
Sepulcrum Christi viven-tis; et glori-am vidi resur-



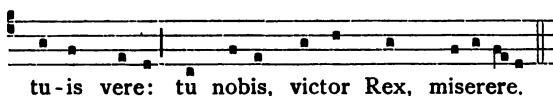
gentis. Angelicos testes, su-da-rium et vestes.



Surrexit Christus spes me-a, prae-ce-dit vos in



Gallilaeam. Scimus Christum surrexisse a mor-



Chor I und II.



Zur Geschichte der Zwischenge-  
sänge. Schon bei dem alten jüdischen  
Gottesdienste folgte der Lesung ein Psalmen-  
gesang. Die Apostel nahmen mit der Lesung  
auch den Zwischengesang in den christlichen  
Gottesdienst herüber. Wie wir aber gehört,  
hatte man zur Zeit der apostolischen Kon-  
stitutionen drei Lesungen. Diese wurden durch  
zwei Gesänge voneinander geschieden, das  
Graduale und das Alleluja. Die Sequenz ist  
viel späteren Ursprunges.

Das Graduale war von jeher ein respon-  
sorialer Sologesang, d. h. ein Sänger stimmte  
einen Psalm an und sang allein den ersten  
Vers. Am Schlusse wiederholte der ganze  
Sängerchor denselben Vers. Darauf trug der  
Solist einen zweiten Vers vor, worauf der  
ganze Chor den ersten Vers wiederholte.  
Auch nach dem dritten und vierten Verse  
des Solisten wiederholte der Chor den ersten  
Vers.



Während in früheren Zeiten das Graduale einen ganzen Psalm umfaßte, scheint es seit Gregor dem Großen oder schon etwas früher nur noch einen Vers enthalten zu haben. Aber die Repetition des ersten Teiles des Graduale erhielt sich noch längere Zeit. Im 13. Jahrhundert bestand jedoch schon die heutige Praxis, wonach das Responsorium, wie man den ersten Teil des Graduale auch nannte, nicht mehr wiederholt wird.

Das Alleluja als Zwischengesang stammt aus der morgenländischen Kirche. Dem Zeugnisse des heil. Hieronymus gemäß sang man es im 4. Jahrhundert schon in Bethlehem an Sonntagen zwischen den Lesungen. Vielleicht auf Anraten eben dieses Heiligen wurde das Alleluja von Papst Damasus († 384) in die römische Liturgie eingeführt. Anfangs sang man das Alleluja nur am Ostersonntag, später in der österlichen Zeit. Seit dem heiligen Papste Gregor dem Großen sang man dasselbe auch an den Sonntagen des Jahres mit Ausnahme der Fastenzeit. Der heutige Brauch, das Alleluja auch an den drei dem Aschermittwoch vorausgehenden Sonntagen nicht zu singen, ist späteren Datums. Es ist sehr wahrscheinlich, daß man in den ersten Zeiten das Alleluja ohne nachfolgenden Vers sang. Später erst fügte man einen oder

mehrere Psalmverse an. Heute hat das Alleluja nur noch einen Vers.

Der dritte Zwischengesang ist der Traktus. Man hat den Namen Traktus von tractim abzuleiten versucht, wonach Traktus eine Melodie bedeuten würde, welche in einem Zuge gesungen wird (der Gegensatz von Antiphonal- oder Responsorialgesang). Andere glaubten hingegen, daß Traktus eine gedehnte, langsame, darum auch mehr für Buß- und Trauergesänge geeignete Melodie bedeute. Wagner bringt das Wort Traktus mit dem griechischen Worte *εἰρημός* zusammen, wonach Traktus eine nach einem bestimmten Schema gebaute Melodie, »eine Art typische Melodie« bedeuten würde.

Die Melodien des Traktus sind sehr alt, nach dem genannten Autor »sind in ihnen die melodischen Formen der Solopsalmodie der Messe enthalten, wie sie im 4. und 5. Jahrhunderte in Italien gebräuchlich waren«.

Man sang den Traktus nur an den Sonntagen von Septuagesima bis Palmsonntag, am Aschermittwoch, sowie am Mittwoch, Freitag und Samstag der Karwoche. Die Gewohnheit, den Traktus jeden Montag, Mittwoch und Freitag der Fastenzeit zu singen, kam erst später auf.

Sequenz bedeutete ursprünglich den Jubi-

lus des Alleluja. Als man diesem Jubilus Texte unterstellte (seit dem 9. Jahrhunderte), ging der Name auf diese über. Diese Texte waren bald in Prosa, bald in Versen abgefaßt. Als Schöpfer dieser Gesangsweisen gilt Notker der Stammler, Benediktinermönch von Sankt Gallen († 912). Die Sequenzen erfreuten sich bald einer großen Popularität. Sie wurden immer zahlreicher; besonders in Süddeutschland, dem damaligen Allemanien, fanden dieselben im Mittelalter Anklang. St. Gallen und Reichenau brachten mehrere berühmte Sequenzdichter hervor.

Das Konzil von Trient ging in seiner reformatorischen Tätigkeit wieder auf die ältere Form der Liturgie zurück und beließ nur fünf Sequenzen im Missale, wahre Perlen des mittelalterlichen Geistes und Herzens: *Victimae Paschali laudes* von Wipo (aus dem 11. Jahrhunderte), *Veni Sancte Spiritus* (aus dem 11. oder 12. Jahrhunderte), *Lauda Sion* vom heil. Thomas von Aquin († 1274), *Stabat mater* von Jacopone da Todi († 1306), *Dies irae*, wahrscheinlich von dem Franziskanermönche Thomas da Celano (um die Mitte des 13. Jahrhunderts).

Der liturgischen Bedeutung nach sind die Zwischengesänge, wenn wir so sagen dürfen, Betrachtungen und Reflexionen über die vor-

hergehenden Lesungen. Es sind Anmutungen des Herzens, welche in den erhabensten Psalmpoesien ihren Ausdruck finden. Ihre Melodien sind darum immer seelenvoll und tiefempfunden. Bisweilen erheben sie sich zur höchsten Begeisterung, wenn sie gewissermaßen aus der inneren Beschauung der göttlichen Wahrheiten entspringen. Zum höchsten Jubel steigen sie auf in den Allelujaliedern. Diese sind nach der Erklärung der mittelalterlichen Liturgiker ein Ausdruck jener erhabenen Seelenstimmungen, für welche die Sprache keine Worte, ja, der Verstand keine Begriffe findet, ein Vorgeschmack der himmlischen Liturgie. An demselben Schwunge haben auch die Sequenzen teil, die ja in ihrem Ursprunge dem Jubilus des Alleluja so nahestehen.

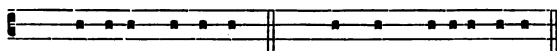
Für die Ausführung der Melodien ergibt sich die praktische Folgerung, daß die Zwischengesänge in der Regel fließend und bewegt vorgetragen werden müssen. Auch der Traktus bildet von dieser Regel keine Ausnahme.

### Das Evangelium.

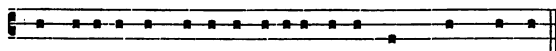
Ist das Alleluja (resp. der Traktus oder die Sequenz) beendet, so singt der Priester, im levitierten Hochamte der Diakon, das

Evangelium, eingeleitet durch die beiden Versikel: Dominus vobiscum R̃ et cum Spiritu tuo; Sequentia Sancti Evangelii secundum N. R̃ Gloria tibi Domine.

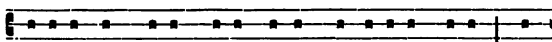
Das Evangelium wird einfachhin auf der Dominante gesungen, nur am Schlusse eines jeden Satzes ist eine Kadenz. Hebräische und einsilbige Wörter am Schlusse des Satzes machen von der gewöhnlichen Regel keine Ausnahme. Am Ende des ganzen Evangeliums steht eine etwas reichere Kadenz. Die Frage wird behandelt wie in der Epistel, z. B.:



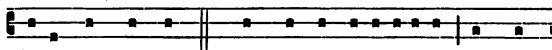
Ṽ. Dominus vobiscum. R̃. Et cum spiritu tu-o.



Sequentia sancti Evangeli-i secundum Mat-thae-um  
 Jo-han-nem  
 se-cun-dum Lu-cam  
 se-cun-dum Mar-cum  
 Glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne



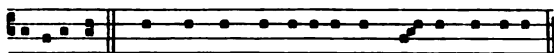
In illo tempore: dixit Jesus discipulis su-is: Vos



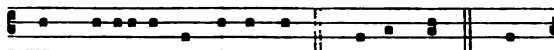
estis sal terrae<sup>1</sup>. Quod si sal evanuerit, in quo

<sup>1</sup> Andere Kadenzen sieh »Katechismus des Choral-gesanges«, S. 61.

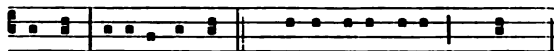
## Schluß.



sa-li-e-tur? hic magnus vocabitur in regno coelorum.



Non morietur in aeternum. Credis hoc? Quid  
Tu quis es



ergo? E-li-as es tu? Quibus ille dixit: Quae?

Am Schlusse des Evangeliums respondiert der Meßdiener mit Laus tibi Christe.

Am Palmsonntag, überhaupt an Tagen, an welchen die Passion gebetet oder gesungen wird, hat nur der letzte Teil den Evangeliumston. Die Passion selbst hat eine eigene Melodie, falls sie von drei Diakonen gesungen wird.

Die Geschichte des Evangeliums sieh oben bei der Geschichte der Lektionen überhaupt, S. 90.

## Das Kredo.

An das Evangelium schließt sich das Kredo, das Glaubensbekenntnis an. Der Priester stimmt an: Credo in unum Deum; der Chor fährt fort: Patrem omnipotentem.

Das Kredo ist ganz zu singen; am besten wird es abwechselnd in zwei Chören (oder von Solisten und Chor) ausgeführt.

Das Kredo trifft nicht an allen Tagen zu, sondern nur an allen Festen des Herrn und den Sonntagen, den Mutter-Gottes-Festen, an den Gedächtnistagen und während der Oktave der heiligen Engel, Apostel, Evangelisten, Kirchenlehrer, Aller-Heiligen, Kirchweihe und der Diözesan-, Landes-, Kirchenpatrone, an den Festen des heil. Josef und der heil. Maria Magdalena. Außerdem hat jeder Heilige Kredo in jener Kirche, in welcher eine bedeutende Reliquie seines Leibes ist. Ferner haben die feierlichen Votivmessen Kredo. Im übrigen gibt der Kirchenkalender für jeden Tag die Weisung.

Die Intonation des Kredo ist nach der jetzt geltenden Praxis folgende:

I. Chor.  
Cre-do in u-num Deum. Pa-trem...

II. Chor.  
Cre-do in u-num Deum. Pa-trem...

III. Chor.  
Cre-do in u-num De-um. Pa-trem...

Die vierte im Liber Gradualis angegebene Melodie des Kredo stimmt in der Intonation mit der zweiten überein.

Zur Geschichte des Kredo. Das Kredo ist ein verhältnismäßig neuer Bestandteil der römischen Liturgie. Seine Einführung in die heil. Messe geht von jenen Ländern aus, in denen der Glaube durch die arianischen Irrlehrer in Gefahr war, vom Oriente. In Spanien wurde es durch die Synode von Toledo eingeführt, aber nicht an der Stelle der heil. Messe, wo es heute seinen Platz hat, sondern vor dem Pater noster. Im Verlaufe des 6. und 7. Jahrhunderts kam der Gesang des Kredo in Frankreich und Deutschland auf. In Rom fand es erst Eingang im 11. Jahrhunderte. Benedikt VIII. führte es auf Betreiben Kaiser Heinrichs des Heiligen im Jahre 1014 ein. Während es in Frankreich vom ganzen Volke gesungen wurde, war es in Rom noch im 13. Jahrhunderte ein Gesang der Kleriker am Altare. Aus dieser Art des Vortrages erklärt es sich, daß die Melodien des Kredo sehr einfach waren und gewöhnlich über eine etwas reichere Rezitation nicht hinausgingen.

Seiner liturgischen Stellung nach ist das Kredo nach Thalhofer eine gläubige Zustimmung zu dem aus dem Evangelium Gehörten und eine Grundlage der auf das Kredo folgenden Opferung, die ja im Glauben ihre letzten und tiefsten Wurzeln hat. Dieser



liturgischen Stellung entsprechen auch die männlich starken, energischen und hoffnungsfrohen Melodien. Ihr muß auch der Gesang entsprechen.

### Das Offertorium.

Nach dem Kredo (oder wenn das Kredo ausfällt nach dem Evangelium) küßt der Priester den Altar, wendet sich zum Volke und singt: Dominus vobiscum, worauf das Volk antwortet: Et cum Spiritu tuo. Dem Altare zugekehrt, singt der Priester hierauf Oremus<sup>1</sup> und fährt leise fort den Text des Offertoriums zu beten.

Der Chor singt hierauf die Antiphon zum Offertorium, indem ein oder zwei Sänger dieselbe anstimmen und der ganze Chor sie vollendet. Erst wenn das Tagesoffertorium zu Ende gesungen ist, darf eine Motette (aber nur mit lateinischem Texte) eingelegt werden, falls der Priester noch nicht bei der Präfation angelangt ist.

In der Osterzeit wird dem Offertorium ein Alleluja angefügt. Vom Sonntag Septuagesima bleibt aber das Alleluja auch an jenen Offertorien aus, die sonst ein solches verlangen. Am Karsamstag ist kein Offertorium.

---

<sup>1</sup> Alles wird recto tono ohne Stimmbeugung gesungen.

Zur Geschichte des Offertorius. Die Aufforderung des Priesters, das Oremus, stammt noch aus einer Zeit, in welcher dem eigentlichen Offertoriumsgesang eine Oration des Priesters vorherging, denn sie paßt in den meisten Fällen nicht zu dem Offertorium, weil dieses kein Bittgebet ist. Wann die Offertoriumsoration in Wegfall kam, läßt sich nicht bestimmen.

Das Offertorium hat oft auch den Namen Antiphon zum Offertorium. Dieser Name weist auf die ursprüngliche Form des Offertorius hin. Denn das Offertorium war ursprünglich ein Antiphonalgesang, ein antiphonisch gesungener Psalm, welcher nach dem Zeugnisse des heil. Augustinus während des Opferganges der Gläubigen ausgeführt wurde. Erst später, als das Volk keine Opfergaben mehr darbrachte, unterblieb der Gesang des Psalmes, die Antiphon wurde als Sologesang melodisch reicher gestaltet und ging in die heutige Form über. Einen Rest des alten Offertorius mit einem Verse besitzen wir noch in der Requiemsmesse. Der Grund dieser Ausnahme mag vielleicht darin zu suchen sein, daß sich bei den Messen für Verstorbene die Opfergänge der Gläubigen am längsten erhielten.

Der Grundzug aller Offertoriumsgesänge

- Birkle, Der Choral.

ist Freude; denn der Christ bleibt sich auch beim Opfer des Schriftwortes bewußt: »Einen freudigen Geber hat der Herr lieb.« Auch der Sänger soll beim Vortrage des Offertoriums dieses Wortes eingedenk sein.

### Die Präfation.

Der eigentliche Präfationsgesang beginnt mit den Worten: Vere dignum et justum est. Derselbe ist ein Sologesang des Priesters und darf nur in der Choralmelodie ausgeführt werden. Die Begleitung des Gesanges durch die Orgel ist nicht gestattet.

Die Präfation ist nach verschiedenen Zeiten dem Texte nach verschieden. Die Abweichung der Texte bringt auch kleine Varianten der im ganzen recht einfachen Melodie mit sich.

Jede Präfation hat einen feierlichen und einen gewöhnlichen Ton. (Cantus solemnis oder festivus, cantus ferialis.)

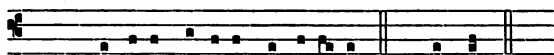
Der Präfation geht jeweils ein Wechselgesang zwischen Priester und Volk voraus, der in den einzelnen Präfationen nicht verschieden ist, aber auch einen einfachen und feierlichen Ton kennt.

Nachstehend folgen sämtliche Präfationen des Missale Romanum, soweit sie textlich voneinander verschieden sind, mit der Rubrik des Missale, welche den Gebrauch derselben regelt.

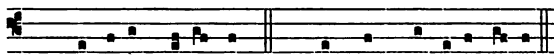
# I. Feierlicher Präfationsgesang.

## 1. De Nativitate.

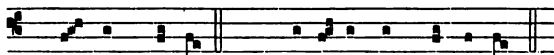
Diese Präfation mit ihrem Gesange trifft zu an allen Tagen von Weihnachten bis Dreikönigsfest (ausgenommen ist der Oktavtag des heil. Apostels Johannes), an Mariä Lichtmeß, am Fronleichnamsfeste und in seiner Oktave (wenn nicht etwa ein Fest in dieselbe fällt, das eine eigene Präfation hat, wie z. B. das Fest der Apostelfürsten Petrus und Paulus), an den Festen der Verklärung des Herrn und des heiligsten Namens Jesu.



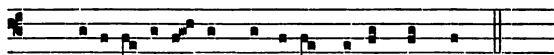
Per<sup>1</sup> omni-a saecula saecu-lorum. R. Amen.



V. Dominus vo-biscum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o.



V. Sursum corda. R. Habemus ad Dominum.

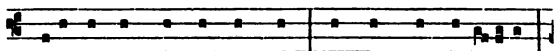


V. Grati-as a-gamus Domino De-o nostro.

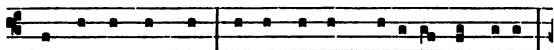


R. Dignum et justum est.

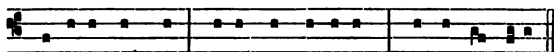
<sup>1</sup> Die Präfation beginnt man am besten mit dem Tone D oder E, wonach man die Dominante G (B) oder A (C) erhält.



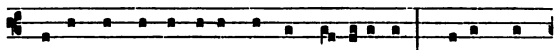
*Vere dignum et justum est, aequum et salutare*



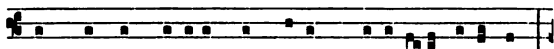
*nos ti-bi semper et u-bique grati-as a-gere.*



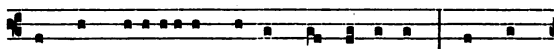
*Domine sancte, Pater omnipotens, aeterne Deus.*



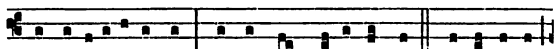
*Qui-a per incarnati Verbi mysteri-um nova men-*



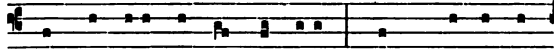
*tis nostrae oculis lux tu-ae Clari-tatis infulsit:*



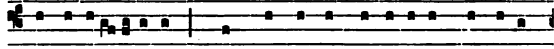
*ut dum visibiliter De-um cognoscimus, per hunc*



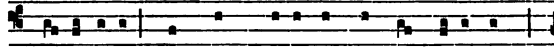
*in invisibi-li-um amorem rapi-amur. Et i-de-o*



*cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et*



*Dominati-onibus, cumque onni mi-li-ti-a coelestis*



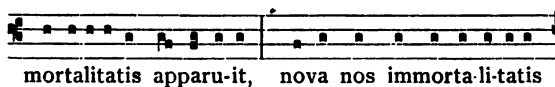
*exercitus hymnum glori-ae tu-ae canimus,*



## 2. De Epiphania.

Diese Präfation ist am Feste der heil. drei Könige und dessen Oktave zu singen:

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens, aeterne Deus (wie Nr. 1).



## 3. In Quadragesima.

Nachstehende Präfation mit ihrem Gesange wird genommen an den Sonntagen der Fastenzeit bis zum Passionssonntag, sowie an Duplex- und Semiduplexfesten, welche in die Fastenzeit fallen und die keine eigene Präfation haben.

Per omnia..... Vere dignum..... aeterne Deus (wie Nr. 1).



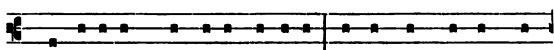
Qui corporali jejuni-o viti-a comprimis, mentem  
 elevas, virtutem largiris et praemi-a, per Chri-  
 stum Dominum nostrum. *Per quem* majestatem  
 tu-am laudant Angeli, adorant Dominati-ones,  
 tremunt potestates. Coeli coelorumque virtutes  
 ac be-ata Seraphim, soci-a exsultati-one con-  
 ce-le-brant. Cum quibus et nostras voces, ut  
 admitti jube-as depre-camur, supplici confessi-one  
 dicentes:

#### 4. De S. Cruce.

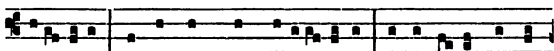
Diese Präfation mit ihrem Gesange findet Verwendung am Passions- und Palmsonntag,

am Gründonnerstag, an allen Duplex- und Semiduplexfesten, welche zwischen diese Tage fallen (wenn sie nicht eine eigene Präfation haben), an den Festen des heiligen Kreuzes, des heiligsten Herzens und des kostbarsten Blutes unseres Herrn Jesu Christi.

Per omnia . . . Vere dignum . . . aeternae Deus (wie Nr. 1).



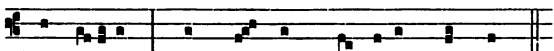
Qui salutem humani generis in ligno Crucis con-



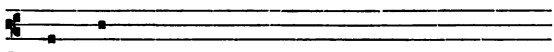
stitu-isti: ut unde mors ori-ebatur, inde vita resur-



geret: et qui in ligno vincebat, in ligno quoque



vinceretur: per Christum Dominum nostrum.



Per quem . . . (wie Nr. 3)

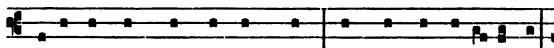
### 5. In die Paschae.

Dieser Präfationsgesang hat seine Stelle am Karsamstag, an Ostern und in der Oktave, an den Sonntagen nach Ostern bis Christi Himmelfahrt, an allen Duplex- und Semiduplexfesten, welche in diese Zeit fallen und

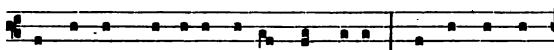


keine eigene Präfation besitzen. Am Kar-  
samstag singt man an der unten angegebenen  
Stelle: In hac potissimum nocte, am Oster-  
feste und in der Oktave: in hac potissimum  
die, an anderen Tagen einfach: In hoc potis-  
simum.

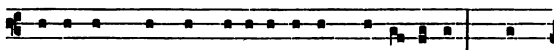
Per omnia .... (wie Nr. 1).



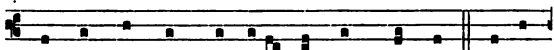
Vere dignum et justum est, aequum et salu-ta-re,



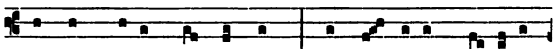
Te quidem Domine omni tempore, sed in hac po-  
in hac po-  
in hoc po-



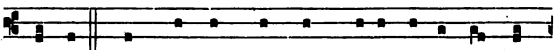
tissimum nocte glori-o-si-us praedi-ca-re, cum  
tissimum di - e  
tissimum



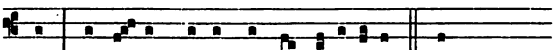
Pascha nostrum immola-tus est Christus. Ipse



e-nim verus est Agnus, qui abstulit peccata



mundi. Qui mortem nostram mori-endo destru-



xit, et vitam resurgendo reparavit. Et i-de-o ...  
(wie Nr. 1.)

## 6. De Ascensione.

In der folgenden Weise wird die Präfation gesungen an Christi Himmelfahrt und allen auf dieses Fest folgenden Tagen bis zur Vigil von Pfingsten, auch an allen Festen, welche in diese Zeit fallen und keine eigene Präfation haben.

Per omnia .... Vere dignum .... aeterne Deus (wie Nr. 1.)

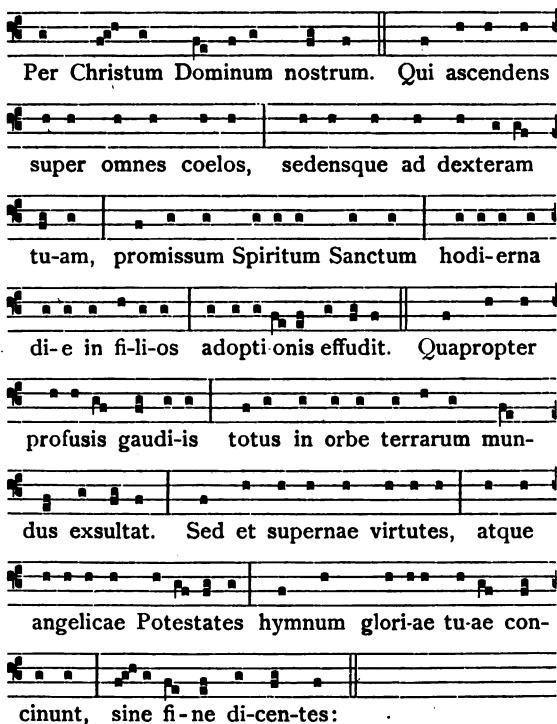


Per Christum Dominum nostrum. Qui post  
resurrecti-onem su-am omnibus discipulis su-is  
manifestus apparuit, et ipsis cernentibus est e-  
levatus in coelum, ut nos divinitatis su-ae, tri-  
bueret esse participes. Et i-de-o ... (wie Nr. 1.)

## 7. De Pentecoste.

Der nachstehende Präfationsgesang ist zu gebrauchen von der Vigil des Pfingstfestes bis zum Samstag (einschließlich) in der Oktave desselben Festes.

Per omnia.... Vere dignum.... aeterne  
Deus (wie Nr. 1).

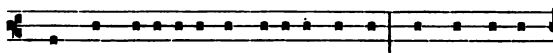


Per Christum Dominum nostrum. Qui ascendens  
super omnes coelos, sedensque ad dexteram  
tu-am, promissum Spiritum Sanctum hodi-erna  
di-e in fi-li-os adopti-onis effudit. Quapropter  
profusis gaudi-is totus in orbe terrarum mun-  
dus exsultat. Sed et supernae virtutes, atque  
angelicae Potestates hymnum glori-ae tu-ae con-  
cinunt, sine fi-ne di-cen-tes:

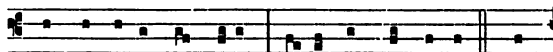
#### 8. De SS. Trinitate.

Diese Präfation wird gesungen am Feste der heiligsten Dreifaltigkeit und an allen Sonntagen des Kirchenjahres, für welche keine eigene vorgeschrieben ist.

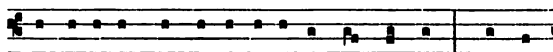
Per omnia.... Vere dignum.... aeterne  
Deus (wie Nr. 1).



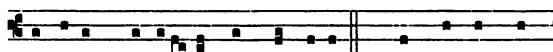
Qui cum unigeni-to Fi-li-o tu-o, et Spi-ri-tu



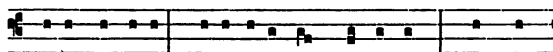
Sancto unus es Deus, unus es Dominus: non



in u-ni-us sin-gu-la-ri-ta-te per-so-nae, sed in



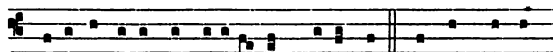
u-ni-us Trinita-te substanti-ae. Quod e-nim de



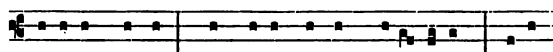
tu-a glo-ri-a, revelante te credimus, hoc de



Fi-li-o tu-o, hoc de Spi-ri-tu San-cto, sine



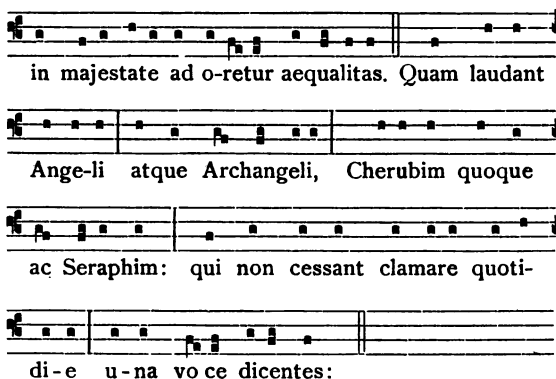
differenti-a discreti-o-nis sentimus. Ut in confes-



si-o-ne verae, sempiternaeque De-i-tatis, et in



personis propri-etas, et in essenti-a unitas, et



#### 9. De B. Maria Virgine.

Diese Präfation wird gesungen an den Festen der Muttergottes (ausgenommen ist nur Mariä Lichtmeß, an welchem Tage die erste Präfation zu singen ist) und während der Oktaven dieser Feste. Fällt ein Fest in die Oktave eines Muttergottesfestes, so hat es die gegenwärtige Präfation, wenn nicht eine eigene vorgeschrieben ist.

An der mit Sternchen bezeichneten Stelle wird das jeweilige Fest angeführt: Annuntiatione (Verkündigung), Visitatione (Heimsuchung), Assumptione (Himmelfahrt), Nativitate (Geburt), Praesentatione (Opferung), Conceptione immaculata (Unbefleckte Empfängnis), Festivitate (an den Festen Maria Schnee, Maria Namen und de Mercede), Transfixione

(sieben Schmerzen), Commemoratione (vom Berge Karmel), Solemnitate (Rosenkranzfest).

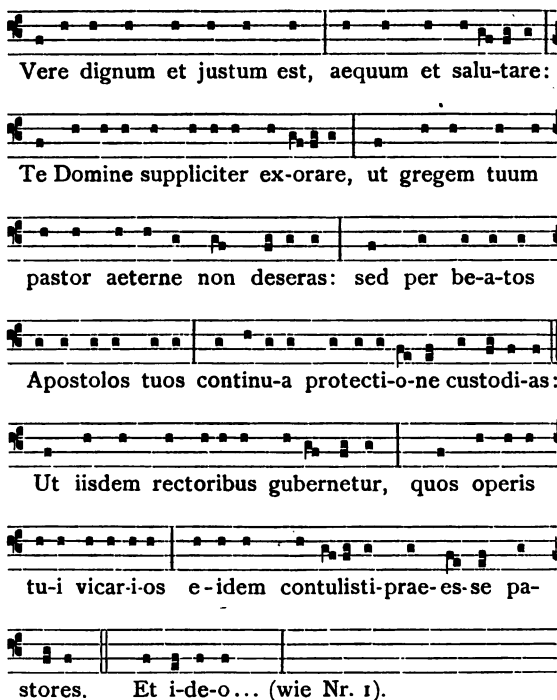
Per omnia . . . Vere dignum . . . aeterne Deus (wie Nr. 1).

Et te in be-atae Mari-ae semper Virginis collau-  
 dare, benedicere et praedicare. Quae et U-ni-  
 genitum tu-um Sancti Spiritus a-bumbrati-one  
 concepit, et virginitatis glori-a permanente lu-  
 men aeternum mundo effudit, Jesum Christum,  
 Dominum nostrum. Per quem . . . (wie Nr. 3.)

#### 10. De Apostolis.

An Festen der Apostel und Evangelisten (ausgenommen das Fest des heil. Johannes) und während der Oktave dieser Feste, auch an Festen, welche in solche Oktaven fallen und keine eigene Präfation haben, wird folgende Präfation gesungen:

Per omnia .... (wie Nr. 1).



Vere dignum et justum est, aequum et salutare:  
 Te Domine suppliciter ex-orare, ut gregem tuum  
 pastor aeternae non deseras: sed per be-a-tos  
 Apostolos tuos continu-a protecti-o-ne custodi-as:  
 Ut iisdem rectoribus gubernetur, quos operis  
 tu-i vicar-i-os e-idem contulisti-prae-es-se pa-  
 stores. Et i-de-o... (wie Nr. 1).

# 11. Praefatio communis.

Die nachstehende Präfation ist zu singen an allen Duplexfesten (und in ihren Oktaven) und Semiduplexfesten, welche keine eigene Präfation haben und an denen keine der oben angegebenen Präfationen zu singen ist.

Per omnia .... (wie Nr. 1).



Vere dignum et justum est, aequum et salutare,  
 nos tibi semper, et ubique gratias agere, Do-  
 mine sancte, Pater omnipotens, aeternae Deus:  
 Per Christum Dominum nostrum. Per quem ...  
 (wie Nr. 3.)

## II. Einfacher Präfationsgesang.

Die oben angegebene Gesangsweise der Präfation kommt nur an Sonntagen, Duplex- und Semiduplexfesten sowie in der Oktave solcher Feste zur Verwendung. Neben derselben gibt es noch eine einfachere Gesangsweise, den Cantus ferialis. Derselbe wird gebraucht an Simplexfesten, Ferialtagen und in privaten Votivmessen<sup>1</sup> sowie in Requiemsmessen.

<sup>1</sup> Bei feierlichen Votivämtern mit Gloria und Kredo ist der feierliche Präfationston zu nehmen. Wenn die Votivmesse eine eigene Präfation hat, wird diese genommen, sonst richtet sie sich nach der Zeit resp. der Oktave, in welcher die Votivmesse gesungen wird.



Sie verteilen sich folgendermaßen:

1. In Quadragesima<sup>1</sup> an Simplexfesten, Ferialtagen und privaten Votivmessen ohne eigene Präfation vom Aschermittwoch bis zum Passionssonntag.

2. De Cruce vom Passionssonntag bis Gründonnerstag an Ferialtagen, Simplexfesten und Privatvotivmessen, ferner an den Privatvotivmessen vom heil. Kreuze.

3. Tempore Paschali, an Ferialtagen, Simplexfesten und in Privatvotivmessen, welche keine eigene Präfation haben, vom Weißen Sonntage bis Christi Himmelfahrt.

4. De Ss. Trinitate, in Votivmessen zu Ehren der heiligsten Dreifaltigkeit.

5. De Spiritu Sancto, in Votivmessen zu Ehren des Heiligen Geistes, oder zur Anrufung des Heiligen Geistes.

6. De B. Maria, in Votivmessen zu Ehren der Muttergottes.

7. De Apostolis, in Votivmessen zu Ehren eines Apostels.

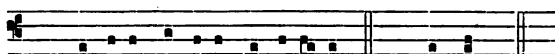
8. Praefatio communis, an Simplexfesten, Ferialtagen und privaten Votivmessen, welche keine eigene Präfation haben, sowie in den Requiemsmessen.

---

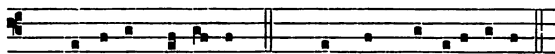
<sup>1</sup> Die ersten Präfationen haben im eigentlichen Missale Romanum keinen Ferialton.

Als 9. Präfation kommt am Schlusse des Missale noch der Ferialton der Weihnachtspräfation hinzu. Derselbe findet Verwendung in Votivmessen vom heiligsten Altarsakrament, vom Namen Jesu und vom heiligsten Herzen Jesu, wenn die Messe Egremini genommen werden darf. Ebendasselbst ist auch eine eigene Präfation für die Messe »pro reparandis injuriis Ss. Eucharistiae illatis«. Wir führen nur die drei am häufigsten vorkommenden Präfationen an.

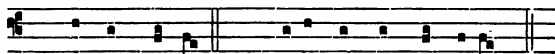
#### 1. Praefatio communis (8).



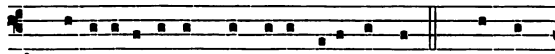
Per omni-a saecula saeculorum. R̃. Amen.



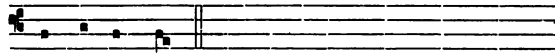
Ÿ. Dominus vobiscum. R̃. Et cum spiritu tu-o.



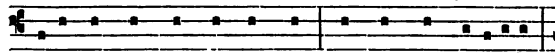
Ÿ. Sursum corda. R̃. Habemus ad Dominum.



Ÿ. Grati-as agamus Domino De-o nostro. R̃. Dignum



et justum est.



Vere dignum et justum est, aequum et salutare

Birkle, Der Choral.

8



nos ti-bi semper et ubique grati-as a-gere, Do-  
 mine sancte, Pater omnipotens, aeternae Deus,  
 per Christum Dominum nostrum. *Per quem ma-*  
 jestatem tuam laudant Ange-li, adorant Domina-  
 ti-ones, tremunt Potestates. Coeli coelorum-  
 que Virtutes ac be-ata Seraphim soci-a exsulta-  
 ti-one concelebrant. Cum quibus et nostras  
 voces, ut admitti jubeas, deprecamur, supplici  
 confessi-ones dicentes:

## 2. De B. Maria (6).

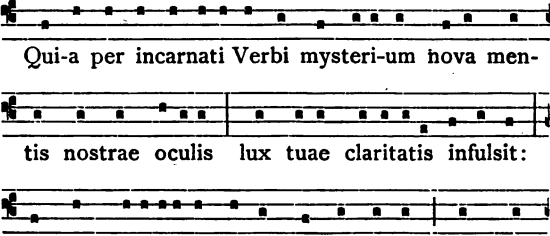
Per omnia.... Vere dignum.... aeternae  
 Deus (wie Nr. 1).



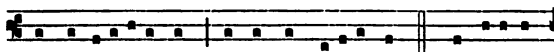
Et te in venerati-one be-atae Mariae semper  
 Virginis collaudare, benedi-ce-re, et praedi-ca-re.  
 Quae et Unigenitum tu-um Sancti Spiritus  
 obumbrati-o-ne conce-pit; et virgi-ni-ta-tis glo-ri-a  
 permanente, lumen aeternum mundo effudit,  
 Jesum Christum Dominum nostrum. Per quem...  
 (wie Nr. 1).

### 3. De Nativitate (9).

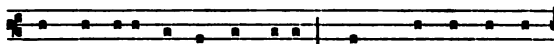
Per omnia.... Vere dignum.... aeterne  
 Deus (wie Nr. 1).



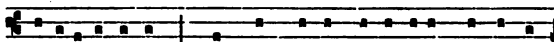
Qui-a per incarnati Verbi mysteri-um nova men-  
 tis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit:  
 ut dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc



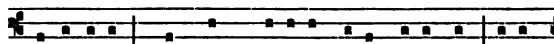
in invisibi-li-um amorem' rapiamur. Et ide-o



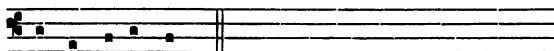
cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Do-



minati-o-nibus, cumque omni mi-li-ti-a coelestis



exercitus hymnum gloriae tuae canimus sine



fi-ne dicentes:

Zur Geschichte des Präfationsgesanges. Die Präfation ist so alt wie die heilige Messe selbst, ja in gewissem Sinne noch älter als diese. Denn sie ist aus dem schon im Alten Testamente bestehenden und bei Einsetzung des allerheiligsten Sakramentes eingehaltenen Brauche hervorgegangen, Gott vor der Opferfeier und dem Opfermahle Lob und Dank zu sagen.

Dieser Lob- und Dankgesang nahm sehr bald die Form unserer heutigen Präfation mit ihren einleitenden Wechselgesängen zwischen Priester und Volk an. Im achten Buch der

apostolischen Konstitutionen ist uns ein solcher (sehr umfangreicher) Präfationsgesang überliefert. Im Morgenlande kannte man und kennt man bis auf den heutigen Tag nur eine Präfation, oder ein Einleitungsgebet zum eigentlichen Opfer, der heil. Wandlung. Im Abendlande wurden die Präfationen bald sehr zahlreich. Das Sakramentarium Leonianum enthält über 200, das Gelasianum 54, das Gregorianum in seinem ursprünglichen Teile dagegen nur 10. In manchen Missalien aus dem siebten und achten Jahrhunderte hat jede Messe ihre eigene Präfation. In der römischen Liturgie scheint der heutige Bestand der Präfationen schon im 12. oder 13. Jahrhunderte festgelegt worden zu sein.

Seinem Inhalte sowie seiner liturgischen Stellung nach ist der Präfationsgesang ein würdevolles, erhabenes Dank- und Preisgebet im Munde des Hohepriesters, im Namen des Volkes dargebracht. Seine Melodie trägt den Charakter der Würde und des hohen Ernstes im Vereine mit tiefer Demut auf der Stirn. Dies müssen auch die Grundstimmungen des Sängers sein, soll er anders das Gebetslied würdig vortragen. Gesuchte Geziertheit, hastiges Eilen oder allzu gravitatisches schleppendes Tempo, das sind die drei Hauptfeinde eines schönen und edlen Präfationsgesanges.

### Das Sanktus.

Die Präfation schließt mit der Aufforderung des Priesters an den Chor, Gott zu preisen, resp. mit der Bitte, welche er an Gott richtet, der Gemeinde zu gestatten, ihre Melodien in die Lieder der Engelchöre zu mischen. Darum beginnt auch der Chor unmittelbar nach Schluß der Präfation mit dem Sanktus.

Dasselbe wird vom Vorsänger angestimmt, vom ganzen Chore fortgesetzt bis zu dem Worte Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua kann man von einem Teile des Chores (Knabenchor) singen lassen, worauf der ganze Chor bei dem Hosanna wieder einfällt. Die Melodien des Sanktus sind in dem Kyriale zu suchen. Hier mag auf die beiden Sätze des Motu proprio hingewiesen werden: »Nach kirchlichen Vorschriften muß das Sanktus vor der Aufhebung der Hostie bei der Wandlung beendet sein. Es soll jedoch auch der zelebrierende Priester in diesem Punkte die nötige Rücksicht auf die Sänger nehmen.«

Die Geschichte des Sanktus ist mit jener der Präfation aufs innigste verbunden. Denn diese beiden Gesänge bilden zusammen ein Ganzes. Das Sanktus stammt aus dem Orient. Nach dem liber Pontificalis hat es Sixtus I. (ungefähr 120) in die römische Liturgie ein-

geführt, und zwar in der Weise, daß der Pontifex dasselbe anstimmte und das Volk ihm folgte. Die spätere römische Praxis war jedoch eine andere, da nach den ältesten Zeremonienbüchern das Sanktus nur von den Subdiakonen gesungen wurde. Schon im 12. Jahrhunderte hatte der Sängerkhor diesen Gesang übernommen.

Der liturgischen Bedeutung des Gesanges entsprechend waren die Melodien des Sanktus, solange sie vom Volke oder von den Subdiakonen gesungen wurden, einfache, in ihrem Ernste und ihrer Würde an den Engels- gesang erinnernde Lieder. Die Einfachheit tauschten sie zwar später, als der Sängerkhor ihre Ausführung übernahm, gegen ein reich melismatisches Gewand ein, der Grundgedanke des Sanktus blieb aber in allen Choral- melodien unverändert. Sie sind majestätische vollklingende Engelsharmonien.

### Das Benediktus.

Nach der Wandlung stimmt ein Sänger das Benediktus an, der Chor fährt fort mit *qui venit* bis zum Schlusse. Wenn auch der Priester das Benediktus gleich an das Sanktus anschließt, so darf es vom Chore laut der Entscheidung der Ritenkongregation und nach



der Vorschrift des *Ceremoniale Episcoporum* erst nach der Wandlung begonnen werden.

Das Benediktus scheint in seiner Geschichte nicht soweit hinaufzureichen wie das Sanktus. Wenigstens ist es in der clementinischen Liturgie nicht enthalten, wie auch das Hosanna in excelsis nach dem Sanktus fehlt. In mehreren Liturgien des Morgenlandes (des heil. Jakobus, Chrysostomus u. a.) geschieht desselben bereits Erwähnung. Der Brauch, das Benediktus nach der Wandlung zu singen, leitet seinen Ursprung aus den langen Kompositionen ab, welche die mittelalterliche Polyphonie für das Sanktus schuf.

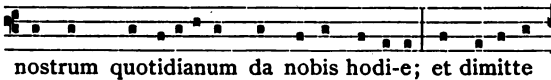
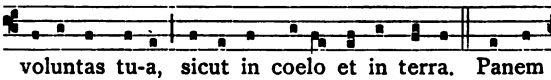
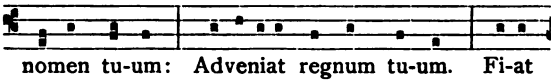
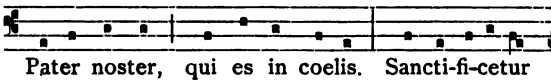
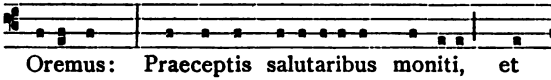
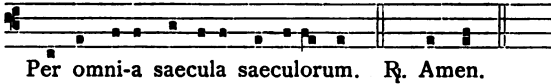
Liturgisch schließt sich das Benediktus eng an das Sanktus an, weshalb auch die Choralmelodien für beide denselben Gedanken ausdrücken, ja meistens dasselbe Kleid tragen. Nach Beendigung des Benediktus darf eine Motette eingelegt werden, wenn die Zeit es gestattet.

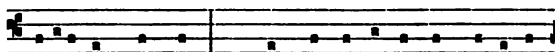
### Das Pater noster.

Nach einer Einleitung (*per omnia saecula saeculorum*) und der Antwort des Volkes singt der Priester Oremus mit dem folgenden Gebete des Herrn. Dasselbe hat eine doppelte Melodie, eine einfache und eine feierliche. Der feierliche Ton ist zu singen, wenn die Prä-

fation ebenfalls im feierlichen Tone zu singen war, der einfache entspricht auch dem einfachen Präfationston.

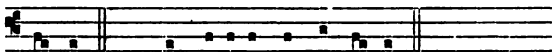
1. Feierlicher Ton.





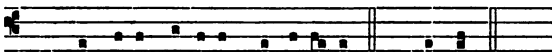
bitoribus nostris; et ne nos inducas in tentati-

Chor.

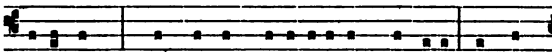


onem. R. Sed libera nos a malo.

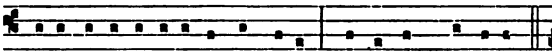
## 2. Einfacher Ton.



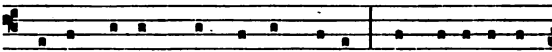
Per omni-a saecula saeculorum. R. Amen.



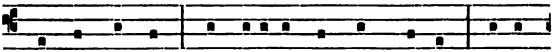
Oremus: Praeceptis salutaribus moniti et di-



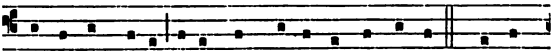
vina insti-tu-ti-o-ne formati, audemus dicere:



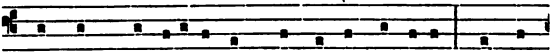
Pater noster, qui es in coelis. Sancti-fi-cetur



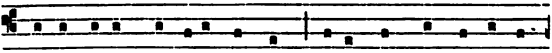
nomen tu-um. Adveni-at regnum tuum. Fi-at



voluntas tu-a sicut in coelo et in terra. Panem



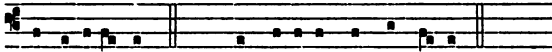
nostrum quotidi-anum da nobis hodi-e: Et di-



mitte nobis debita nostra, sicut et nos dimitti-



mus debitoribus nostris. Et ne nos inducas in

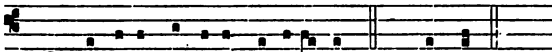


tenta-ti-onem. R. Sed libera nos a malo.

Nach einem stillen Gebete stimmt der Priester an und der Chor respondierts:

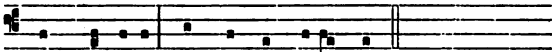
Priester.

Chor.

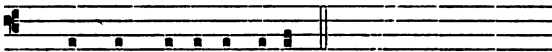


Per omni-a saecula saecu-lorum. R. Amen.

Priester.



Pax Domini sit semper vobiscum.



R. Et cum spi-ri-tu tu-o.

Zur Geschichte des Pater noster. Es ist ziemlich sicher, daß das Gebet des Herrn schon in den apostolischen Zeiten eine Stelle in der heiligen Messe fand. Die ältesten Liturgien des Morgenlandes erwähnen dasselbe, ja schon der heil. Hieronymus schreibt dieser Anordnung apostolischen Ursprung zu. Doch ward es nicht immer und überall auf die gleiche Weise gebetet. In der altgallikanischen Liturgie wurde das Pater noster vom ganzen Volke gebetet. In anderen Litur-

gien antwortete das Volk auf jede Bitte: Amen. Die letzte Bitte *sed libera nos a malo* sprach das ganze Volk. Aus dieser Sitte entsprang der römische Brauch.

Das Pater noster stand auch nicht immer an der Stelle, die es heute im Missale einnimmt. Erst von Gregor dem Großen erhielt es seinen heutigen Platz; dieser Papst berief sich für seine Änderung auch auf die Praxis der Griechen. Früher wurde das Gebet des Herrn in der römischen Liturgie erst nach dem Brotbrechen, ja vielleicht erst nach der Kommunion gesprochen.

Die liturgische Bedeutung des Gebetes des Herrn ist von selbst klar. Es ist das Gebet des als Opferpriester und Opfergabe in der Mitte seines Volkes stehenden ewigen Hohepriesters. Aus seinem Munde kommen die Bitten und die Worte. Demgemäß sind auch die Melodien gewählt. Sie sind den Präfationsweisen nahe verwandt in Inhalt, Grundgedanken und Form. Auch sie gewinnen durch einen möglichst natürlichen, würdevollen, ernsten Vortrag.

### Das Agnus Dei.

Nach der letzten Antwort des Chores beginnt ein Vorsänger das Agnus Dei. Der Chor setzt ein mit *qui tollis peccata mundi*.

Das zweite Agnus Dei und das dritte können in gleicher Weise gesungen werden. Abwechslung zwischen Knaben- und Männerstimmen, wo dieselbe möglich ist, erhöht die Feierlichkeit.

Die Melodie des Agnus Dei entspricht dem Kyrie und ist in dem Kyriale zu finden.

Zur Geschichte des Agnus Dei. Das Agnus Dei ist allem Anscheine nach späteren Ursprunges. Das Papstbuch schreibt seine Einführung dem Papste Sergius I. zu, der es wohl aus der griechischen Liturgie entlehnt hat. Es wurde von Klerus und Volk während der Zeremonie des Friedenskusses gesungen. Seine Melodien waren darum in früher Zeit sehr einfach. Der Schluß des dritten Agnus Dei mit *dona nobis pacem*<sup>1</sup> ist jüngeren Datums. Noch heute singt man in der Laterankirche zu Rom dreimal: *Miserere nobis*.

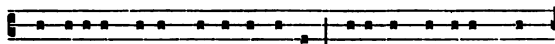
Die Melodien des Agnus Dei sind der liturgischen Bedeutung des Textes gemäß innig-zart, friedeatmend; die älteren sind einfache Chorgesänge, die späteren weisen in ihren reichen Melodien darauf hin, daß ein Sängerchor an die Stelle des Volkes getreten ist.

---

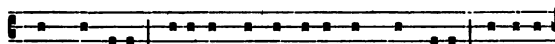
<sup>1</sup> In der Requiemsmesse schließt das Agnus Dei mit *dona eis requiem* und *dona eis requiem sempiternam*. Am Karsamstag fällt das Agnus Dei weg.

## Die Kommunion.

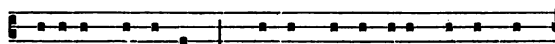
Wird während eines Pontifikalamtes die Kommunion ausgeteilt, so singt der Diakon das Confiteor in folgender Weise:



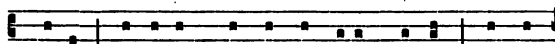
Confiteor Deo omnipotenti, beatæ Mariæ sem-



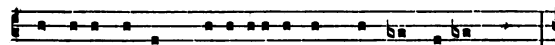
per Virgini, beato Micha-ë-li Archangelo, be-ato



Joanni Baptistæ, sanctis Apostolis Petro et



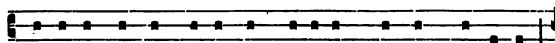
Paulo, omnibus sanctis et tibi, Pater, qui-a



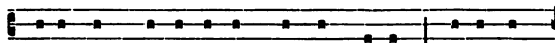
peccavi nimis, cogitati-o-ne, ver-bo et o-pere:



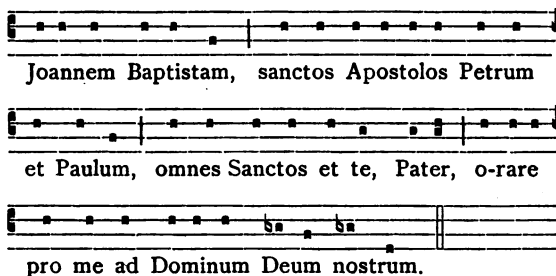
me-a culpa, me-a culpa, me-a maxima culpa.



I-de-o precor be-a-tam Mariam semper Virginem



be-a-tum Micha-ë-lem Archangelum, be-a-tum



Die folgenden Gebete des Priesters werden einfachhin rezitiert. Während die heilige Kommunion ausgeteilt wird, kann der Chor Motetten, Psalmen oder Hymnen singen, welche auf das heiligste Sakrament Bezug haben. Am Schlusse derselben muß die Communio gesungen werden, die auch dann gesungen werden muß, wenn die Kommunion nicht an das Volk ausgeteilt wird.

Die Communio ist in ihrer heutigen Gestalt eine Antiphon, welche vom Vorsänger angestimmt und vom Chore zu Ende gesungen wird.

Eine Ausnahme macht die Communio der Totenmessen, welche einen Vers zu der Antiphon hinzufügt. (Requiem etc.) Diesen Vers können die Vorsänger allein singen; die Wiederholung des zweiten Teiles der Antiphon: cum sanctis tuis.... übernimmt wiederum der ganze Chor.



In der Osterzeit wird der Communio wie dem Offertorium ein Alleluja angefügt (ausgenommen sind die Requiemsmissen).

Die Communio darf nicht eher begonnen werden, als die Kommunion des Priesters unter beiden Gestalten vollendet ist.

Kann man die Communio nicht singen, so soll man sie wenigstens nach der Entscheidung der Ritenkongregation rezitieren (unter Orgelbegleitung). Dasselbe gilt auch vom Offertorium.

Zur Geschichte der Communio. Der Gesang der Communio hatte nach den alten Ordines statt, während die heilige Kommunion an das Volk ausgeteilt wurde. Heute ist derselbe für jeden Tag verschieden. In den ersten Zeiten wurde jeden Tag derselbe Kommuniongesang gesungen: der 33. Psalm. In der römischen Liturgie wurde jedoch schon früh die Abwechslung im Kommuniongesang eingeführt. Er war, ähnlich dem Introitus, antiphonisch, d. h. man sang eine Antiphon, darauf mehrere Psalmverse, hieran schloß sich wieder die Antiphon. Die Zahl der Psalmverse und die Wiederholung hing von der Dauer der Zeremonien ab.

Als später die Teilnahme der Gläubigen an dem heiligen Opfermahle immer geringer wurde und allmählich ganz schwand (11. Jahr-

hundert), da wurden die Psalmverse auch ausgelassen. In Deutschland hielt sich die alte Praxis an manchen Orten noch bis ins 13. Jahrhundert, heute erinnert nur noch die Requiemsmesse daran. Wie sich der Opfergang der Gläubigen in Totenmessen länger erhielt, so auch die Teilnahme an der Kommunion.

In ihrer liturgischen Bedeutung steht die Communio dem Introitus am nächsten. Sie ist ein verhältnismäßig einfacher Chorgesang. An Innigkeit und Zartheit überragt die Komposition der Communio gewöhnlich die Introitusmelodie, was in der Stellung derselben in unmittelbarer Nähe des heiligsten Sakramentes seine Erklärung findet. Sie ist der Gesang jener, die soeben die erhabene Gottesgabe empfangen haben oder im Begriffe stehen, sich dem Tische des Herrn zu nahen.

#### Das *Ite missa est*.

Nach der Communio singt der Priester die Postkommunion ganz in derselben Weise wie die Orationen beim Beginne der heil. Messe, d. h. er ruft dem Volke zu: Dominus vobiscum. Der Chor antwortet: Et cum spiritu tuo. Darauf singt der Priester: Oremus mit der zutreffenden Postkommunion. Die Zahl


der Postkommunionen sowie der Gesangston richten sich ganz nach den Kollekten oder Eingangsorationen.

An Ferien der Fastenzeit wird den eigentlichen Postkommunionen oft noch eine „Oratio super populum“, ein Gebet über das Volk, angeschlossen. Dieselbe wird eingeleitet mit: Oremus, humiliate capita vestra Deo, dessen Melodie oben bei den Orationen angegeben ist.

Nach der Postkommunion singt der Priester in der Mitte des Altares, zum Volke gewendet, das *Ite missa est*, oder wenn kein Gloria gesungen wurde, das *Benedicamus Domino* (gegen den Altar gewendet). Der Chor antwortet in derselben Melodie: *Deo gratias*. In Totenmessen singt der Priester anstatt des *Benedicamus Domino* *Requiescant*<sup>1</sup> in pace. Der Chor antwortet: Amen.

Die Melodien dieser Gesänge sind verschieden und richten sich nach dem Kyrie, weshalb sie im Kyriale zu suchen sind. Sie verteilen sich folgendermaßen:

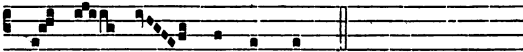
I. Vom Karsamstag bis zum Weißen Sonntag:

8. 

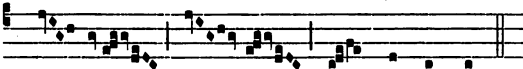
I-te missa est, Alleluja, alle- - lu - ja.  
Deo gra-ti - as.

<sup>1</sup> Auch wenn die heil. Messe für einen Verstorbenen gelesen wird, muß die Mehrzahl stehen: *Requiescant in pace*.

Vom Weißen Sonntag an hat die erste (Oster-)Messe folgendes Ite missa est:

7.   
 I - te mis-sa est.  
 De - o gra-ti - as.


2. An den höchsten Festen, an welchen das zweite oder dritte Kyrie gesungen wird:

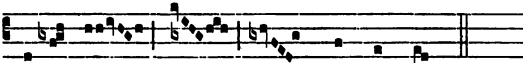
5.   
 I - te mis-sa est.  
 De - o gra-ti - as.

Für das Benedicamus Domino heißt diese Melodie:

  
 Be ne-di-camus Do - - - mi-no.  
 De - o gra-ti-as.

3. An Duplexfesten wird entsprechend dem vierten, fünften oder sechsten Kyrie eine der folgenden Melodien genommen:

a)   
 I - te mis-sa est.  
 Be-ne-di-ca-mus Do - - - mi-no.  
 De - o gra-ti-as.

b)   
 I - te mis-sa est.  
 De - o gra-ti - as.

Be-ne-di-ca-mus Do - - - mi-no.

c) I - te mis-sa est.  
De-o gra-ti-as.

4. An Muttergottesfesten und jenen Tagen, an welchen die siebte Messe gesungen wird:

I - te mis-sa est.  
De-o gra-ti-as.

Be-ne-di-ca-mus Do - mi-no.

5. An gewöhnlichen Sonntagen des Kirchenjahres:

I-te mis-sa est. Deo gra-ti-as.

Be-ne-di-ca-mus Do - mi-no.

6. An Semiduplexfesten (dem neunten, resp. zehnten Kyrie entsprechend):

a) I-te mis-sa est.  
De-o gra-ti-as.

b)

I - te mis-sa est.  
De - o gra-ti - as.

7. Innerhalb der Oktave eines Festes (der elften Messe entsprechend):

I - te mis - sa est.  
De - o gra - ti - as.

8. An Simplexfesten:

I - te mis-sa est.  
De-o gra-ti - as.

9. An Ferialtagen des Kirchenjahres:<sup>1</sup>

Bene-di-camus Domi-no. De-o gra-ti-as.

10. An den Sonntagen des Adventes und der Fastenzeit:

Be-ne-di-ca-mus Do - - mi - no.  
De - o gra-ti-as.

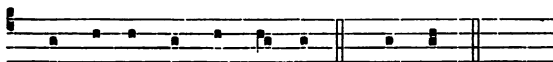
<sup>1</sup> Dieselbe Melodie gilt auch für die Ferialtage des Adventes und der Fastenzeit. In der Osterzeit ist Nr. 1 b zu nehmen.

11. In privaten Votivmessen, in den Messen nach der Prozession am Feste des heil. Markus und an den Tagen der Bittwoche ist das *Benedicamus Domino* nach der Melodie Nr. 9 zu singen.

12. In feierlichen Votivmessen mit Gloria richtet sich der Ton des *Ite missa est* nach dem Kyrie und der Präfation. Hat die feierliche Votivmesse kein Gloria, so ist die Melodie für das *Benedicamus* Nr. 2 oder 3 zu nehmen. Auch an Duplexfesten, welche kein Gloria haben, wie die Vigil von Weihnachten, das Fest der unschuldigen Kinder (wenn sie nicht auf den Sonntag fallen), ist *Benedicamus Domino* nach der Melodie Nr. 3 angezeigt.

13. Hat die Votivmesse zu Ehren der Mutter Gottes Gloria (am Samstag), so singt man die 12. Messe, also *Ite missa est* Nr. 8.

14. In Totenmessen:



Re-qui-e-scant in pa-ce. R. A-men.

Zur Geschichte des *Ite missa est*. Schon zur Zeit Tertullians und des heil. Cyprian wurden die Gläubigen nach Beendigung des Opfers durch einen Ruf des Diakons entlassen. Dieser Ruf lautete in der römischen

Kirche: *Ite missa est*. Das Volk antwortete darauf: *Deo gratias*. In späterer Zeit übernahm der Chor das *Deo gratias*.

Erst im 11. Jahrhunderte kam neben dem *Ite missa est* die zweite Entlassungsformel auf: *Benedicamus Domino*. Der Mikrologus (11. Jahrhundert) sagt, daß das *Ite missa est* an Sonn- und Festtagen verwendet wurde, wo wirklich das Volk nach der Messe entlassen wurde. An gewöhnlichen Tagen aber, wo meistens nur die Ordensleute anwesend waren, hatte eine Entlassung keinen Sinn. Vielmehr wurden die Religiösen in dem *Benedicamus Domino* aufgefordert, Gott aufs neue zu loben in dem auf die heil. Messe folgenden Stundengebete.

Der Gebrauch, am Schlusse der Requiemsmesse *Requiescant in pace* zu singen, ist noch jünger als die Einführung des *Benedicamus Domino*. Bei Siccard (12. Jahrhundert) findet sich jedoch schon die heutige Praxis.

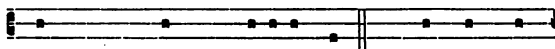
Der liturgischen Stellung und Bedeutung nach ist das *Ite missa est*, *Benedicamus Domino* und das ihm antwortende *Deo gratias* ein jubelvolles Dankgebet für die Gnade, an dem Opfer und seinen Früchten teilzuhaben, ein Dankgebet, das aber auch zugleich die Bitte umschließt, der Herr möge in seiner Erbarmung die Früchte des Opfers zur Reife



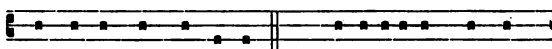
bringen und bewahren. Die Melodie greift darum gern auf den Gesang des Kyrie zurück, zumal dort, wo die Freude der Opfergemeinschaft schon im Kyrie zum Ausdrucke kommt.

### Der Pontifikalsegen.

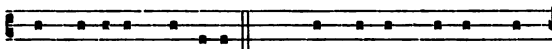
Während der Priester nach dem Deo gratias des Chores die Segensformel einfach spricht, erteilt der Bischof oder Prälat im Pontifikalamte den Segen unter dem Gesange des Sit nomen Domini benedictum u. s. w. in folgender Weise:



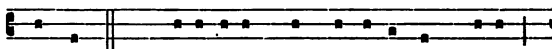
Sit nomen Domini benedictum. R. Ex hoc nunc



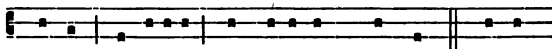
et usque in saeculum. V. Adjutorium nostrum



in nomine Domini. R. Qui fe-cit coelum et



terram. V. Benedicat vos omnipotens Deus,



Pater † et Filius † et Spiritus † Sanctus. B. Amen.

Zur Geschichte des Segens. In Rom scheint der Segen am Schlusse der heil. Messe

nicht gegeben worden zu sein. Der Papst erteilte beim Verlassen der Kirche den Gläubigen seinen Segen, aber ein Pontifikalsegen im heutigen Sinne wird uns aus Rom nicht berichtet. In anderen Liturgien kannte man wohl den Pontifikalsegen, aber er fand statt zwischen dem Pater noster und der Communio. Auch in dem Missale des Bischofes von Eichstätt (1466) steht vor dem Pax Domini sit semper vobiscum die Rubrik: hic datur benedictio in missa solemni Pontificis.

Im elften Jahrhunderte erteilten einfache Priester den Segen am Schlusse der Messe. Im 13. Jahrhunderte fand sodann auch der Pontifikalsegen seinen Platz am Ende der heiligen Messe.

### **c) Der liturgische Gesang des kirchlichen Stundengebetes.**

Das kirchliche Stundengebet hat sieben Tagzeiten, Matutin und Laudes, Prim und Terz, Sext, Non, Vesper und Komplet. Indem wir die einzelnen Gebetszeiten behandeln, können wir uns kurz fassen; wir werden vielfach auf den »Katechismus des Choralgesanges« verweisen, wo die Melodien für die Gesangsteile größtenteils angeführt und nach ihrer formellen Seite abgehandelt werden. Es bleibt uns

nur übrig, die praktische Verwendung derselben kennen zu lernen.

### Matutin und Laudes.

Die Matutin beginnt nach einem stillen Pater noster, Ave Maria und Kredo mit *Ÿ. Domine labia mea aperies*<sup>1)</sup>

*R. Et os meum annuntiabit laudem tuam* (ohne Stimmbeugung) *Ÿ. Deus*<sup>2</sup> *in adjutorium meum indende, R. Domine ad adjuvandum me festina. Gloria Patri u. s. w. Alleluja* (oder von dem Sonntag Septuagesima bis Gründonnerstag *Laus tibi Domine Rex aeternae gloriae*); darauf folgt das Invitatorium mit dem Psalme *Venite exultemus Domino*. Das Invitatorium ist nach den Festen und Festzeiten verschieden; der Ton des Psalmes richtet sich nach der Invitatoriums-Antiphon. Beide sind in dem *liber Responsorialis* (einem Teile des *liber Antiphonarius*) zu finden. In der Osterzeit erhält das Invitatorium ein Alleluja. Vom Passionssonntag bis Gründonnerstag bleibt das Gloria Patri am Schlusse des Psalmes *Venite* weg. Im Totenoffizium tritt an seine

<sup>1</sup> An den drei letzten Tagen der Karwoche und am Feste der Heiligen drei Könige, ebenso im Totenoffizium, das nur eine Nokturn hat, beginnt die Matutin unmittelbar mit der ersten Antiphon.

<sup>2</sup> Die Melodie sieh »Katech. des Choralgesanges«, Seite 67 f.

Stelle Requiem aeternam. Auf das Invitatorium folgt, wenn es nicht anders angezeigt ist, gewöhnlich der Hymnus, dessen Melodie und Text nach den Festen verschieden sind.

Auf den Hymnus folgen die Nokturnen. An Duplex- und Semiduplexfesten und Sonntagen sind drei Nokturnen zu beten (ausgenommen sind Ostern und Pfingsten mit Oktave). Simplexfeste, Ferialtage, Vigilien, Ostern und Pfingsten mit Oktave haben nur eine Nokturn.

Die Nokturnen sind zusammengesetzt aus Antiphonen, Psalmen, dem Versikel, dem Responsorium, der Absolution, den Benediktionen, Lektionen und Responsorien.

An Duplexfesten werden die Antiphonen vor und nach den Psalmen ganz gesungen, sonst werden sie am Anfange des Psalmes nur intoniert und erst am Schlusse ganz gesungen. In der Osterzeit ist nur die erste Antiphon der betreffenden Nokturn zu singen, der ein Alleluja angefügt wird. Christi Himmelfahrt und Pfingsten bilden von dieser Regel eine Ausnahme.

Die Anzahl der Psalmen der einzelnen Nokturnen ist verschieden. Am Sonntag stehen in der ersten Nokturn zwölf Psalmen (mit drei Antiphonen), in der zweiten und dritten je drei Psalmen. Die Nokturn der

Ferialtage hat zwölf Psalmen mit sechs Antiphonen. Duplex- und Semiduplexfeste haben drei Nokturnen mit je drei Psalmen und Antiphonen. Simplexfeste und Vigilien haben die Psalmen des Ferialtages.

Die Versikel der Nokturnen werden im feierlichen Tone gesungen (sieh Katechismus des Choralgesanges, S. 66 f., wo auch die Melodie der Versikel für die Metten der drei letzten Tage der Karwoche angegeben ist).

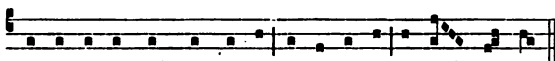
Die Melodien der Absolution, der Benediktion und Lektionen, sieh »Katech. d. Choralg.«, S. 58 f. Die Lektionen der Nokturnen der drei letzten Tage der Karwoche sowie die Lektionen des Totenoffiziums bilden die Schlußkadenz auf gleiche Weise wie die Versikel dieser Tage. (Sieh ebendasselbe, S. 67.) Die Lektionen der ersten Nokturn der drei letzten Karwochentage, die Lamentationen, haben eigene Melodien, die in dem »officium majoris hebdomadae« notiert sind.

An die Lektionen schließt sich jeweils ein Responsorium an, dessen Bau und Ausführung schon aus dem oben Gesagten klar ist. Dem letzten Responsorium der Nokturn wird das Gloria Patri angeschlossen. Wenn das Te Deum gebetet wird, fällt das dritte, resp. neunte Responsorium aus und das



oration, die Kommemorationen, wenn solche zu beten sind, und das Benedicamus Domino.

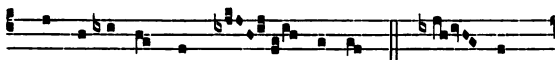
1. An Ostern und in der Osterwoche:



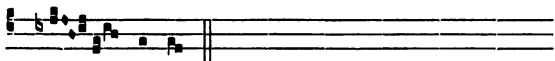
Be-ne-di-ca-mus Domino, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.  
De-o gra-ti - - - as, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.

2. An hohen Festtagen, sieh S. 131, Nr. 2.

3. An Duplexfesten, sieh S. 131, Nr. 3 oder:



Be-ne-di-ca-mus Do - mi-no. R. De - o

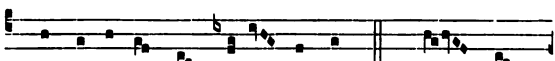


gra - ti-as.

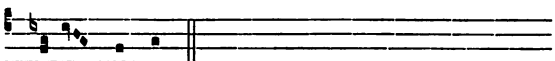
4. An Muttergottesfesten, sieh S. 132, Nr. 4.

5. Angewöhnlichen Sonntagen des Kirchenjahres, sieh S. 132, Nr. 5.

6. An Semiduplexfesten und innerhalb einer Oktave:

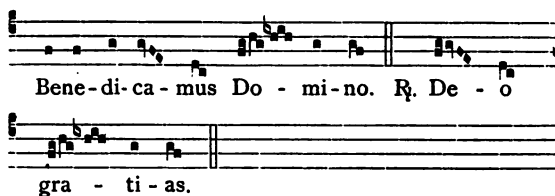


Be-ne-di-ca-mus Do - mi-no. R. De - o

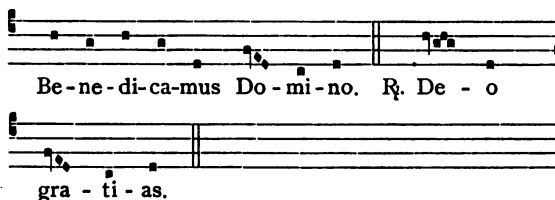


gra - ti-as.

7. An Sonntagen des Adventes und der Fastenzeit, sieh S. 133, Nr. 10, oder folgende Melodie :



### 8. An Simplexfesten:



### 9. An Ferialtagen, sieh S. 133, Nr. 9.

Auf das Deo gratias folgt: Fidelium animae per misericordiam Dei requiescant in pace. **R.** Amen, ohne Modulation der Stimme, ein stilles Pater noster; Dominus det nobis suam pacem (einfachhin rezitiert). **R.** Et vitam aeternam. Darauf stimmt der Hebdomadar eine der marianischen Antiphonen an, welche am Schlusse der Komplet stehen. Die Oratio nach den marianischen Antiphonen werden im feierlichen<sup>1</sup> Tone gesungen. Nach dem **R.** Amen betet der Priester: Divinum auxilium maneat semper nobiscum, worauf der Chor antwortet: **R.** Amen.

<sup>1</sup> Sieh »Katech. d. Choralg.«, S. 54 f.



Auf diese Weise schließen alle Gebetszeiten, wenn nicht eine andere unmittelbar an dieselbe angeschlossen wird. In letzterem Falle schließt die Hora mit Fidelium etc., woran sich das Pater noster der neu zu beginnenden Hora reiht.

### Prim, Terz, Sext und Non.

Die Reihenfolge der Gesänge in diesen Horen ist folgende:

1. Deus in adjutorium meum intende, vom Hebdomadar im einfachen Tone angestimmt.

2. Der Hymnus. Seine Melodie wechselt nach Festzeiten und Festtagen, wie aus dem Antiphonale zu ersehen ist.

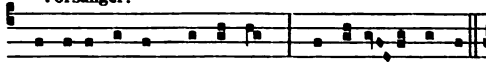
3. Die Antiphon. Sie ist meist den Laudes entnommen, für die Prim die erste, für die Terz die zweite, für die Sext die dritte, für die Non die fünfte. Für einzelne Tage sind eigene Antiphonen angegeben. Die Antiphon wird nur angestimmt, nicht ganz gesungen.

4. Drei Psalmen.<sup>1</sup> Dieselben sind für die Prim nach den Tagen verschieden. An Sonntagen kommen noch der Psalm Confitemini und das Athanasianische Glaubensbekenntnis hinzu. Am Schlusse wird die Antiphon ganz gesungen.

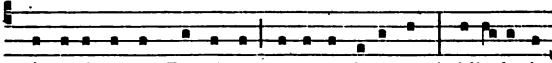
---

<sup>1</sup> An den drei letzten Tagen der Karwoche beginnen die Horen an dieser Stelle. Ebenso fällt in der Osterwoche der Hymnus weg.

5. Das Kapitel im gewöhnlichen Tone.  
 6. Das Responsorium breve. Seine Melodie  
 ist folgende:

Vorsänger.  
 R. br.   
 Amavit e-um Dominus, \* et ornavit e-um  
 Chor.  
 Amavit ...  
 Vorsänger. Chor.  
 ¶. Stola[m] gloriae in-du-it e-um, \* Et orna-vit  
 Vorsänger.  
 e-um. Glori-a Patri et Fili-o et Spiritu-i Sancto  
 Chor.  
 Amavit .... (bis zum ¶.)

In der Osterzeit:

  
 Amavit e-um Dominus et ornavit e-um \* Alle-lu-ja  
 Chor. Vorsänger.  
 Alleluja. Amavit... ¶. Stola[m] glori-ae indu-it  
 Chor. Vorsänger.  
 e-um. Alle-lu-ja... ¶. Glori-a Patri et Fi-li-o et  
 Birkle, Der Choral. 10



Diese letzte Melodie wird immer dann genommen, wenn an das *R.* br. zwei Alleluja angefügt werden müssen.

An den Sonntagen des Advents hat das *R.* br. folgende Melodie:

Ostende nobis Domine, \* Misericordi-am tu-am

Chor.                      Vorsänger.                      Chor.

Ostende... V. Et salutare tu-um da nobis \* Misericordiam tu-am. V. Glori-a Patri et Fi-li-o et

Chor.

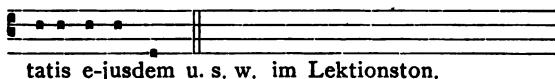
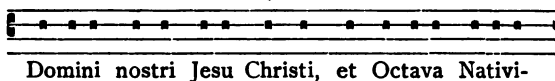
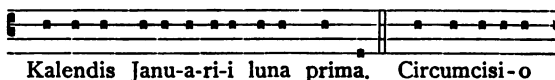
Spiritu-i Sancto. Ostende... bis zu dem V.

Vom Passionssonntag bis Ostern bleibt das Gloria Patri in dem officium de tempore aus. Anstatt desselben stimmt der Vorsänger wieder das *R.* br. an bis zu dem Asteriskus, wo der Chor einfällt.

7. Der Versikel im einfachen Tone (\*Katech. d. Choralg., S. 66) mit den Preces, wenn sie durch die Rubriken vorgeschrieben sind.

8. Dominus vobiscum mit Oration im einfachen Tone (»Katech. d. Choralg.«, S. 54) Dominus vobiscum und Benedicamus Domino, S. 133, Nr. 9.

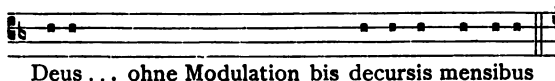
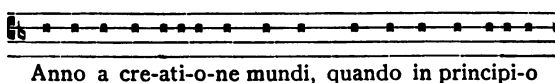
In der Prim schließt sich daran die Lesung aus dem Martyrologium in folgender Weise:

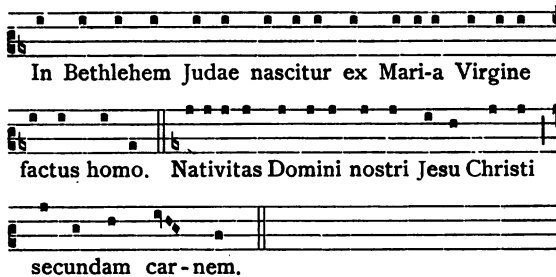


(»Katechismus des Choralgesanges«, S. 59.)

Am Schlusse wird nicht Tu autem Domine miserere nobis gesungen, sondern: Et alibi aliorum plurimorum sanctorum Martyrum et Confessorum atque sanctarum Virginum, R. Deo gratias.

An der Vigil des Weihnachtsfestes ist der Gesang des Martyrologiums etwas feierlicher:





Das Folgende wird wie gewöhnlich gesungen.

Die Versikel und Orationen, welche auf das Martyrologium folgen, werden in der Regel einfachhin rezitiert.

In den drei letzten Tagen der Karwoche fällt das Martyrologium mit den nachfolgenden Gebeten aus. Der Schluß der Prim und der übrigen Horen dieser Tage ist in dem officium majoris hebdomadae angezeigt.

In der Terz, Sext und Non schließt sich an das Benedicamus Domino das Fidelium animae an, wie bei den Laudes.

### Die Vesper.

Da die meisten Feste zwei Vespern haben, kommt es nicht selten vor, daß eine derselben ausfallen muß, oder daß sie mit der des vorhergehenden oder nachfolgenden Festes zusammengezogen wird. Deshalb gibt

der Kirchenkalender für jeden Tag an, wie die Vesper zu halten ist. Es heißt dort entweder: *Vesperae de sequenti*; in diesem Falle ist die ganze Vesper vom folgenden Tage; oder *Vesperae de sequenti com. praec.*, d. h. die Vesper ist vom folgenden Tage, doch wird das heutige Fest commemoriert. Ein dritter Ausdruck heißt: *In (II) Vesperis com. sequ.* Dieser besagt, daß die Vesper vom heutigen Feste ist, der folgende Tag wird commemoriert. Ein vierter Ausdruck endlich heißt: *Vesperae a capitulo de sequenti com. praec.* Danach ist der erste Teil der Vesper bis zum Kapitel von heute, das Kapitel und alles, was darauf folgt, vom morgigen Tage zu nehmen; nach der Oration wird die Kommemoration des heutigen Festes eingeschoben.

Die Vesper wird folgendermaßen gesungen:

1. *Deus in adjutorium meum intende* u. s. w. wird vom Zelebranten angestimmt, vom Chore fortgesetzt.<sup>1</sup> Die dreifache Melodie desselben ist im Katechismus des Choralgesanges S. 67 f. angegeben. Die einfache Melodie findet Verwendung an Simplexfesten und Ferialtagen, die feierliche an Duplex- und Semiduplexfesten. Für hohe Festtage besteht eine eigene Melodie.

<sup>1</sup> Fällt in der Karwoche und beim Totenoffizium weg.

2. Die fünf Antiphonen mit ihren Psalmen werden in der Weise gesungen, daß die Antiphon an Duplexfesten vor und nach dem zugehörigen Psalme ganz vorgetragen wird. An Festen niederen Ranges und Ferialtagen wird die Antiphon wie bei den Laudes nur am Anfange des Psalmes angestimmt. Am Schlusse desselben wird sie gesungen.

Von Ostern bis zum Samstag in der Pfingstoktave erhält jede Antiphon ein Alleluja am Schlusse. Von Septuagesima bis Ostern fällt das Alleluja auch bei jenen Antiphonen weg, welche sonst mit Alleluja zu singen wären.

Über den Psalmengesang sieh »Katech. d. Choralg.«, S. 68—95.

3. Das Kapitel wird vom Zelebrans gesungen; der Chor antwortet *R. Deo gratias*. (Sieh »Katech. d. Choralg.«, S. 57 f.)

4. Der Hymnus wird vom Hebdomadar angestimmt, vom Chore fortgesetzt. Der Hymnus kann entweder abwechselnd gesungen oder rezitiert werden. Jene Strophen, bei welchen der Chor nach den Vorschriften der Rubriken genuflektieren muß, sind stets zu singen (*Veni Creator, Ave maris stella, O crux ave, Tantum ergo*, wenn das Allerheiligste auf dem Choraltar ist, ebenso die erste und letzte Strophe). Die letzte Strophe





nifikat<sup>1</sup> wird abwechselnd gesungen und am Schlusse desselben die Antiphon vom ganzen Chore wiederholt. Über die Ausführung des Magnifikat vgl. »Katech. d. Choralg.«, S. 70—90.

7. Das Dominus vobiscum, *R.* Et cum spiritu tuo, mit der folgenden Oration wird in der gewöhnlichen Weise gesungen. (Sieh »Katech. d. Choralg.«, S. 54 oder oben S. 73.)

8. Die Kommemorationen anderer Feste, wenn solche eintreffen, sind folgendermaßen auszuführen :

Die Antiphon der entsprechenden Vesper wird vom Vorsänger angestimmt, der Chor führt sie zu Ende (mit Alleluja in der Osterzeit), darauf stimmt der Vorsänger (an manchen Orten der Hebdomadar) den Versikel (in der Osterzeit mit Alleluja) im einfachen Tone an, der Chor singt die Antwort. Darauf stimmt der Zelebrant das Oremus (ohne Dominus vobiscum) an mit der passenden Oration im festtäglichen Tone. Die Schlußformel wird erst bei der letzten Oration hinzugefügt.

Unter die Kommemorationen sind auch die Commemorationes communes oder Suf-

---

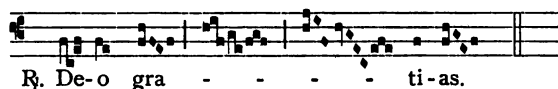
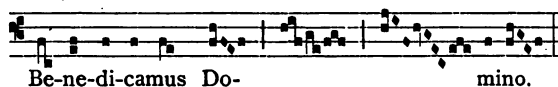
<sup>1</sup> Wird während des Magnifikats der Altar inzenziert, so soll der Gesang so eingerichtet werden, daß die Inzensation (auch des Chores) vor dem Gloria beendet wird. (Die in diesem Falle entstehenden Pausen füllt am besten die Orgel aus.)

fragia zu rechnen. Dieselben werden aber, wenn sie zu beten sind, einfachhin rezitiert. Beim Schlusse der letzten Oration erhebt der Priester die Stimme und singt die Conclusio im festtäglichen Tone. Darauf folgt Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo.

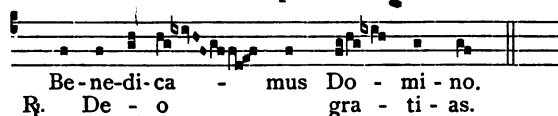
9. Das Benedicamus Domine wird von den Vorsängern angestimmt, der Chor antwortet: R. Deo gratias.

Die Melodie des Benedicamus ist dieselbe wie in den Laudes. Für manche Gelegenheiten hat jedoch das Antiphonale noch eigene Melodien in der Vesper.

1. An hohen Festtagen. In der ersten Vesper:

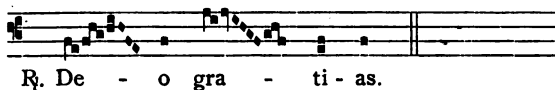


In der zweiten Vesper:



2. An gewöhnlichen Duplexfesten.





Die Vesper schließt ab mit *Fidelium animae* u. s. w., *Pater noster*, *Dominus det nobis suam pacem* und der marianischen Antiphon (wie die *Laudes*), wenn nicht die Komplet unmittelbar angeschlossen wird.

Folgt aber auf die Vesper sofort die Komplet, so werden die Gebete nach dem *Fidelium animae* u. s. w. ausgelassen.

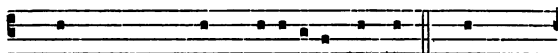
### Die Komplet.

Die Komplet wird folgendermaßen persolvirt:

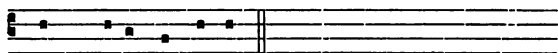
1. Die Lesung mit vorausgehendem Segen wird nach der Melodie gesungen, welche im »Katech. d. Choralg.«, S. 59, steht. (*Jube Domne benedicere; Noctem quietam et finem perfectum concedat nobis Dominus omnipotens.* R. Amen. *Fratres, sobrii estote* u. s. w. R. *Deo gratias.*

2. Der Versikel *Adjutorium nostrum* und das R. werden im einfachen Tone gesungen, das *Pater noster* still gebetet, das Konfiteor mit den folgenden Gebeten wird rezitiert.

3. Der Versikel *Converte nos* mit seinem R. haben folgende Melodie:



✠. Converte nos Deus salutaris noster. B. Et averte



iram tuam a nobis.

4. Das Deus in adjutorium u. s. w. wird in der einfachen Weise gesungen (»Katech. d. Choralg.«, S. 67).

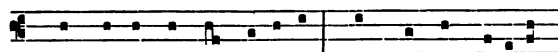
5. Die Antiphon Miserere wird auch an Duplexfesten beim Beginn der Psalmen nicht ganz gesungen, sondern nur angestimmt. Die Psalmen werden alle unter einer Antiphon gesungen, d. h. die Antiphon wird erst am Schlusse des vierten Psalms wieder aufgenommen.

6. Der Hymnus Te lucis ante terminum hat für verschiedene Zeiten eine eigene Melodie, ähnlich wie die Hymnen der kleinen Horen. Dieselbe ist an den betreffenden Stellen des Antiphonale angegeben.

7. Das Kapitel mit Deo gratias wird im gewöhnlichen Tone des Kapitels gesungen. (»Katech. d. Choralg.«, S. 57.)

8. Das Responsorium breve der Komplet hat folgende Melodie:

a) in der Adventzeit:



B. In manus tu-as Domine \* Commendo spiritum



meum. *R.* In manus. *V.* Re-de-mi-sti nos Do-  
 mi-ne De-us ve-ri-ta-tis \* Commendo . . .  
*V.* Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i  
 Sancto. *R.* In manus . . .

*b)* in der Osterzeit:



*R.* In manus tu-as Domine Commendo spi-ri-tum  
 me-um \* Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja. *R.* In ma-nus.  
*V.* Re-de-mi-sti nos Domine De-us ve-ri-ta-tis \*  
 Al-le-lu-ja. *V.* Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i  
 Sanc-to. *R.* In manus . . .

*c)* während der übrigen Zeiten des Kirchen-  
 jahres:



B. In manus tu-as Domine \* Commendo spi-ri-tum  
 me-um. B. In manus. V. Redemisti nos Domine  
 De-us ve-ri-ta-tis \* Commendo. V. Glori-a Pa-tri  
 et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sancto. B. In manus ...

9. Der Versikel Custodi nos ... wird im feierlichen Tone gesungen. (Sieh »Katech. d. Choralg.«, S. 66.)

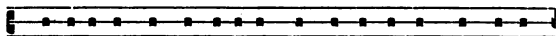
10. Die Antiphon zum Canticum Nunc dimittis wird zu Beginn desselben nur intoniert, das Canticum aber wird feierlich gesungen. (Vgl. »Katech. d. Choralg.«, S. 71.) Am Schlusse wird die Antiphon wiederholt.

11. Die Preces werden, wenn sie vorkommen, rezitiert.

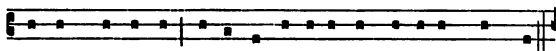
12. Das Dominus vobiscum, B. Et cum spiritu tuo und die Oration werden im einfachen Tone gesungen (»Katech. d. Choralg.«, S. 54) ebenso das folgende Dominus vobiscum.

13. Benedicamus Domino wird nach der Melodie Nr. 9, S. 133, gesungen.

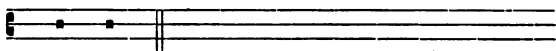
## 14. Der Segen lautet:



Benedicat et custodi-at nos omnipotens et mise-



ricors Dominus Pater et Fi-li-us et Spiritus Sanctus



B. A - men.

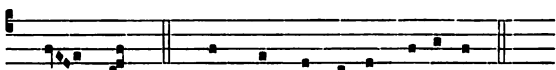
## 15. Der Zelebrant stimmt die marianische Antiphon an:

a) Vom ersten Adventsonntag bis zur Komplet, 2. Februar.



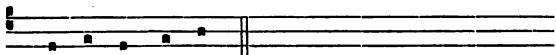
Al - - - ma oder Al - ma.

b) Von der Komplet des 2. Februar bis Gründonnerstag.



A - ve oder A - ve Re-gi-na coelorum.

c) Vom Karsamstag bis zur ersten Vesper des Dreifaltigkeitsfestes (ausschließlich).



Re-gi-na coe-li.

d) Von der Vesper des Samstags nach Pfingsten bis zur Vesper des Samstags vor dem ersten Adventsonntag.



Die zugehörigen Versikel werden im einfachen Tone (sich »Katech.d.Choralg.«, S.66), die Oration in dem feierlichen Tone (sich ebend., S. 54) gesungen.

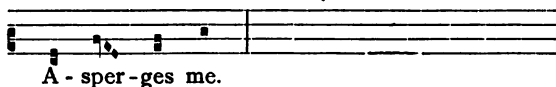
16. Die Komplet schließt mit Divinum auxilium, wie oben bei den Laudes gesagt wurde, und dem still gebeteten: Pater noster, Ave Maria und Kredo.

#### d) Der liturgische Gesang bei außerordentlichen Funktionen.

Außer der heiligen Messe und dem Offizium hat der Choral noch eine Stelle gefunden in einigen liturgischen Funktionen, die im Pontificale Romanum oder im Rituale aufgezeichnet sind. Wir bringen hier nur die Intonationen, welche dem Priester am häufigsten begegnen.

1. Bei Austeilung des Weihwassers an Sonntagen des Kirchenjahres stimmt der Priester an:

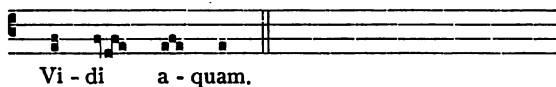




Der Chor setzt die Antiphon fort, singt den Vers Miserere mit Gloria Patri und repetiert die Antiphon. An den Altar zurückgekehrt, singt der Priester die *V.* und der Chor antwortet ihm im einfachen Tone. Die folgende Oration wird mit dem Schlusse in der kleinen Terz gesungen.

Am Passionssonntag und Palmsonntag fällt das Gloria Patri nach dem Psalme Miserere aus.

In der Osterzeit stimmt der Priester an:



Der Chor fährt in der Antiphon weiter, welche mit zwei Alleluja schließt, singt den Vers, das Gloria und wiederholt die Antiphon. An den ersten Versikel und sein Responsorium wird ein Alleluja angefügt. Das übrige ist wie oben.

2. Bei Beginn der Prozessionen (z. B. am Palmsonntag) singt der Diakon:



Procedamus in pace. B. In nomine Christi. Amen.

3. Am Karfreitag hat der Priester bei der Enthüllung des Kreuzes die Antiphon: Ecce lignum anzustimmen. Bei den Worten »in quo salus« unterstützen ihn die Assistenten im Gesange. Das R. Venite singt der ganze Chor.

Priester. Priester und Assistenten.

Ec-ce li-gnum Cru-cis, in quo sa-lus mun-di

Chor.

pe-pen - - dit. B. Ve - ni - te a-do-re - mus.

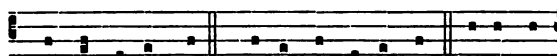
Diese Antiphon wird dreimal gesungen, wobei die Intonation jedesmal einen Ton höher genommen wird.

4 Die Prophetien am Karsamstag werden im gewöhnlichen Lektionston gesungen (»Katech.d.Choralg.«, S. 59), ohne Jube Domne benedicere und ohne Tu autem Domine miserere nobis. Auch der Titel der Prophetie wird nicht gelesen. Am Schlusse der einzelnen Prophetien fällt die Stimme nicht in die Quint, sondern bleibt auf der Dominante.

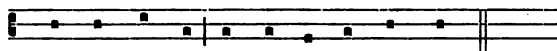
5. Die Litanei des Karsamstages und der Vigil von Pfingsten lautet:

Kyri-e ele-ison.<sup>1</sup> Christe ele-ison. Kyri-e ele-ison.

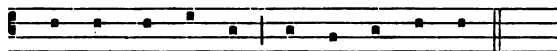
<sup>1</sup> Jede Anrufung muß von den Vorsängern gesungen und vom Chore repetiert werden.



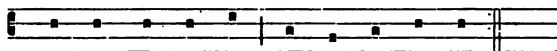
Christe au-di nos, Christe ex-au-di nos. Pater de



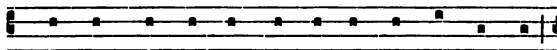
coe-lis De-us mi-se-re-re no-bis.



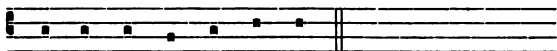
Sanc-ta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis.



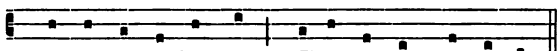
Sanc-te Mi-cha-el, o-ra pro no-bis.



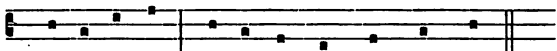
Om-nes Sanc-ti An-ge-li et Ar-chan-ge-li,  
Om-nes Sanc-ti et Sanctae De-i,



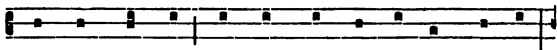
o-ra-te pro no-bis.  
in-ter-cedite pro no-bis.



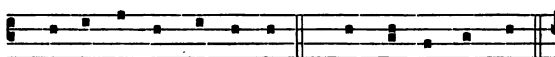
Pro-pi-ti-us e-sto, par-ce no-bis Do-mi-ne.  
Ab om-ni ma-lo, li-be-ra nos Do-mi-ne.



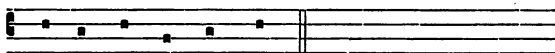
Pec-ca-to-res, Te ro-ga-mus, au-di nos.



A-gnus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,



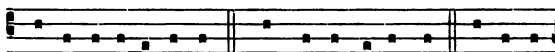
par-ce no-bis Do-mi-ne. Chri-ste au-di nos.  
ex-au-di nos Do-mi-ne.  
mi-se-re-re no - bis.



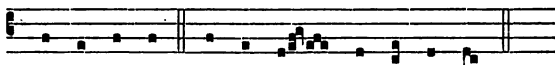
Chri-ste ex-au-di nos.

Darauf folgt unmittelbar das Kyrie der ersten Messe.

An den Bittagen kommt dieselbe Melodie zur Verwendung. An das Chri-ste exaudi nos werden jedoch folgende Anrufungen angeschlossen:

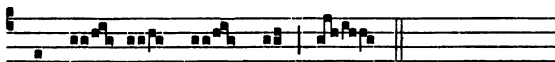


Ky-ri-e e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son. Ky-ri-e



e-le-i-son. Ky-ri-e e-le-i-son.

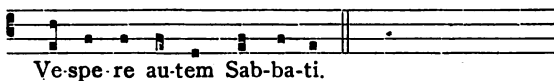
6. Am Karsamstag hat der Zelebrans nach der Epistel das Alleluja anzustimmen, das der Chor wiederholt:



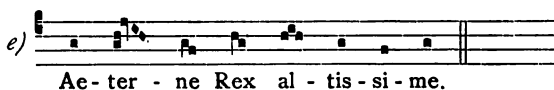
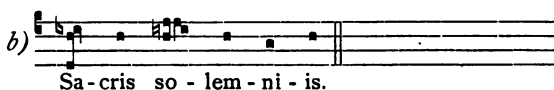
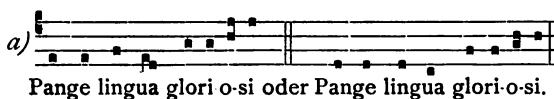
Al-le - - lu - ja.

Dasselbe wird dreimal in steigender Tonhöhe angestimmt.

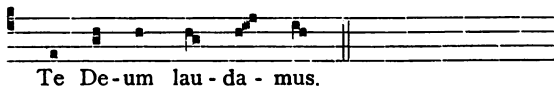
Ebenso hat der Priester am Karsamstag in der Vesper, welche gleich nach der Kommunion ist, die Antiphon anzustimmen:



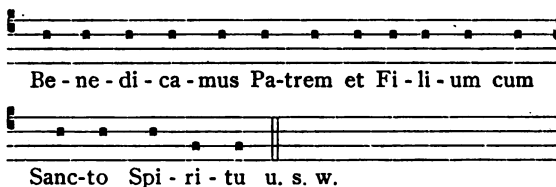
7. Für die Prozession am Fronleichnamsfest schreibt das Rituale Romanum Hymnen vor, deren Intonation auch dem Priester zu-fallen kann.



Am Schlusse wird gewöhnlich das Te Deum gesungen, das vom Priester intoniert wird.

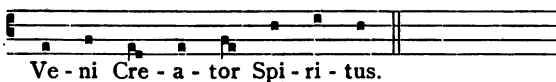


Nach dem Te Deum stimmt der Klerus die Versikel an:



Die Oration wird im feierlichen Tone gesungen. (Sieh »Katech. d. Choralg.«, S. 54 f.)

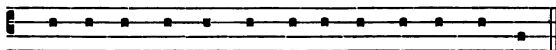
8. Zur Anrufung des Heiligen Geistes (z. B. bei einer Primiz) stimmt der Priester folgenden Hymnus an:



Dafür wird vielfach folgende Antiphon gesungen:



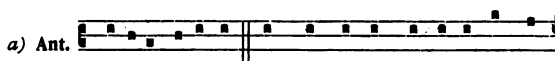
Am Schlusse wird der V. gesungen:



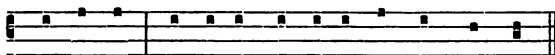
V. E - mit - te Spi - ri - tum tu - um et cre - a - buntur.

B. Et re - no - va - bis fa - ci - em ter - rae.

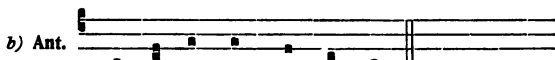
9. Bei Begräbnissen von Erwachsenen treffen den Priester nachstehende Intonationen:



Si iniquitates De profundis clamavi ad te

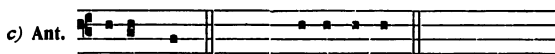


Do-mi-ne \* Do-mi-ne ex-au-di vo-cem me-am.



Ex-ul-ta-bunt Do-mi-no.

Ps. Miserere im ersten Tone fin. F.

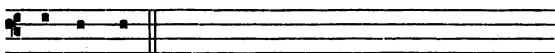


Ego sum. Cant. Benedictus 2. Ton.

Bei Begräbnissen von Kindern hat der  
Priester anzustimmen:



Sit Nomen Domi-ni. Ps. Lauda-te pu-e-ri



Do-mi-num 2. Ton.

Nachdem wir die Vorschriften und Gesetze, welche die katholische Liturgie für ihren Gesang aufstellt, dargelegt haben, können wir uns wieder die Fragen stellen: Entspricht der gregorianische Gesang den Anforderungen der Liturgie? und zweitens entspricht er mehr als jeder andere Gesang diesen Forderungen?

Beides haben wir zu Gunsten des Chorales beantwortet gefunden, der Choral ist liturgische Musik, ja, er ist die am meisten liturgische Musik, denn er entspricht der Liturgie in ihren allgemeinen Regeln am besten und er paßt sich den Vorschriften der Liturgie im einzelnen am besten an.

Aber eben darum, weil der Choral liturgische Musik ist, deshalb ist er auch kirchliche Musik, ja die kirchlichste Musik, denn er genügt auf das vollkommenste der ersten Anforderung, welche das Motu proprio an die Kirchenmusik stellt, er ist heilig.

Er hat aber auch die zweite Eigenschaft, welche eine wahrhaft kirchliche Musik auszeichnen soll, er ist wahre Kunst, er ist schön.

---



## **Zweiter Teil.**

---

# **Choral und Kunst.**

### **I. Das Zeugnis verschiedener Autoritäten.**

Der Heilige Vater Pius X. schreibt in seinem »Motu proprio« über die Kirchenmusik vom 22. November 1903: »Der alte traditionelle gregorianische Gesang muß wieder in ausgiebiger Weise im Gottesdienste Verwendung finden. Alle mögen fest davon überzeugt sein, daß eine kirchliche Feier nichts an Festlichkeit verliert, wenn sie nur von dieser einzigen Art von Musik begleitet ist.« Und am Feste der Unbefleckten Empfängnis desselben Jahres richtete der Heilige Vater ein Schreiben an den Generalvikar von Rom, den Kardinal Respighi, in welchem es unter anderem heißt: »Der gregorianische Gesang, in so befriedigender Weise auf seine ursprüngliche Reinheit zurückgeführt, erscheint in jener Fassung, welche von Unseren Vätern überliefert ist und welche in den

verschiedenen Handschriften Unserer Kirchen sich findet, süß, angenehm, leicht faßlich und von einer so neuen und überraschenden Schönheit, daß er, wo immer er eingeführt wird, bald die Begeisterung der jungen Sänger sich erobern wird.«

Der Choral ist, das geht unzweifelhaft aus den angeführten Worten hervor, nach der Ansicht unseres glorreich regierenden Papstes, ein Kunstwerk, das durch die Erfolge der modernen Musik nicht in Schatten gestellt ist, das vielmehr neben ihr seine Schönheit voll und ganz bewahrt; der gregorianische Gesang ist nach den Worten Pius' X. eine Kunstform, welche Begeisterung und Lust der Sänger zu wecken vermag.

Nicht anders beurteilen die katholischen Bischöfe die althehrwürdigen Melodien des heil. Gregor. Nur zwei aus ihrer Reihe mögen als Sprecher aller auftreten. Bischof Wilhelm von Trier schreibt: »Dieser Gesang (der Choral), der von der heiligen Mutter der Kirche selbst nicht ohne besondere Beihilfe des Heiligen Geistes geschaffen und eingeführt wurde, ist zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen und zur Erhebung der Gemüter zum Himmlischen bei weitem der geeignetste und vorzüglichste Gesang, so daß er, wenn er recht und geziemend

ausgeführt wird, jeglichen andern durch Schönheit, Würde und Erhabenheit und durch eine geheimnisvolle Gewalt über die Herzen wunderbar weit überragt.«<sup>1</sup> Bischof Ernst von Linz spricht dem Choral ähnliche Vorzüge zu. Er ist nach ihm: »die Wurzel aller echten Kirchenmusik, durch Würde, Erhabenheit und Kraft ausgezeichnet wie kein anderer Gesang.«<sup>2</sup>

Wenn wir dem Urteile jener Glauben schenken wollen, die in täglicher Praxis und anhaltendem Studium bis in die tiefsten Geheimnisse des Chorals eingedrungen sind, so kommen wir wiederum zu dem Schlusse: Choral ist eine wahre und eine edle Kunst. Vivell schreibt: »Die gregorianische Melodie bedarf nicht des Taktrhythmus, um einer Stelle unter den schönen Künsten gewürdigt zu werden. Ihr Kunstgehalt ist demjenigen der mensurierten Melodie zum wenigsten ebenbürtig, ja vielfach überlegen.«<sup>3</sup> Nach Molitor »müssen wir anerkennen, daß der traditionelle gregorianische Choral, so wie ihn das Mittelalter überliefert hat, eine hochbedeutsame Stufe in der Entwicklung des

---

<sup>1</sup> 7. März 1856.

<sup>2</sup> Ostern 1887.

<sup>3</sup> Der gregorianische Gesang (»Styria«, Graz 1904), S. 151.

einstimmigen Liedes darstellt. Es ist, nach demselben Autor, unrichtig, zu glauben, im Choral stecke die Musik in Kinderschuhen . . . er besitzt vielmehr in seiner formalen Vollendung wie in seinen ganz eigenartigen Kunstelementen dauernd musikalischen Wert.«<sup>1</sup>

Der Kürze wegen stehen wir von anderen ähnlichen Aussprüchen ab und führen nur noch das Zeugnis der beiden um die Sache des Choralen so hochverdienten Männer Pothier und Kienle an. »Es ist bewundernswert,« so heißt es in dem von Pothier verfaßten und von Kienle ins Deutsche übertragenen »Gregorianischen Gesang«, »es ist bewundernswert, mit welcher Kunst die einzelnen Bestandteile einer gregorianischen Komposition unter sich verbunden und gegeneinander abgewogen sind, wie jede Melodien-gattung ihre eigene Physiognomie hat, die dem individuellen Ausdruck der einzelnen Melodien keinen Eintrag tut und doch jede Gattung von der anderen, — einem Introitus von einer Communio, ein Offertorium, ein Graduale, von einem Matutin-Responsorium charakteristisch unterscheidet. Trotz der Beschränkung, welche so mannigfaltige Bedingungen dem Künstler aufzulegen scheinen,

---

<sup>1</sup> Choral als Liturgie und Kunst, S. 171 f.

ist die Melodie doch immer wie zum Texte gegossen und bildet mit ihm eine Einheit, sie folgt ihm in alle seine Bewegungen und verleiht ihm Kraft und Fülle, ohne sich selbst zu entleeren. Alles das geschieht aber ohne Prunk, ohne Präention, ohne außerordentliche Mittel, mit den wenigen Elementen, welche die diatonische Tonleiter und der einfache und bescheidene, aber allerdings mannigfaltige und reiche Rhythmus bietet.« Es sei uns gestattet, eine Stelle aus Baini . . . in wörtlicher Übersetzung hier einzureihen: »Die echten, alten Chormelodien sind, was auch gewisse Musiker dagegen sagen oder schreiben mögen, absolut unerreichbar. Man kann sie nachahmen, kann sie wohl oder übel anderen Texten anpassen; aber neue machen, die den alten an Reichtum gleichstehen, das geht nicht und wird niemals gehen.«<sup>1</sup> Das Urteil derjenigen, welche die Geheimnisse der gregorianischen Melodien im täglichen Verkehr und Umgange mit ihnen erlauscht haben, läßt sich somit in die Worte zusammenfassen: »So verdient der Choralgesang wohl, von der Reihe der Künste oder Kunstwerke nicht nur nicht ausgeschlossen zu werden, sondern daß man ihm vielmehr

---

<sup>1</sup> S. 252 f.

einen gewissen Advorsrang unter denselben einräume.«<sup>1</sup>

Man sage nicht, daß die Mönche eben von der Schönheit und Erhabenheit moderner Musik nichts oder nicht viel gekostet haben und daß sie darum den einfachen Choral so entzückend finden. Sie können sich in ihrem Urteile nicht nur auf ihr eigenes Fühlen und Empfinden berufen, es stehen ihnen Autoritäten zur Seite, denen gewiß niemand Sinn und Verständnis für moderne Tonwerke abstreiten wird. Wie sehr Palästrina, Haydn, Mozart, Liszt und Wagner, Tinel und Perosi (um unter modernen Musikern nur diese zu nennen) den gregorianischen Gesang schätzen, ist bekannt. Nur zwei Zeugen, deren Namen mit der Hebung der mehrstimmigen Kirchenmusik in jüngster Zeit so eng verbunden ist, mögen auftreten für den Choral und seinen Wert. Stehle schreibt in den »Chorphotographien« vom Choral: »Der Choral ist die edelste Melodie von ungemeiner Ausdrucksfähigkeit.« Nach Witt »ist der Choral, cantus gregorianus, die Zusammenfassung und das höchste und herrlichste Erzeugnis jener Kunstepoche, in welcher man Melodien erfand, ohne an ihre Begleitung, resp. Harmonisierung durch

<sup>1</sup> Sauter, Der liturgische Choral, S. 48.

Akkorde zu denken; er ist ein unvergängliches, ja in seiner Art unerreichbares Meisterwerk der natürlichen, musikalischen Deklamation<sup>1</sup>.«

Und mit dem Urteil der praktischen Musik stimmt die Theorie, mit den Komponisten stimmen die Musikästhetiker überein. Auch diese erkennen im Choral eine hohe Kunstform. »Das altertümliche Gepräge des Choral«, schreibt z. B. Gietmann, »sowie die anspruchslose Einfachheit seiner Melodien kann nur dem zum Ärgernis sein, der nicht beachtet, daß der Gesang eben dadurch auch wieder an Würde und Angemessenheit gewinnt . . . Die einfache Choralmesse, gut vorgetragen, hat eine ganz eigenartige Schönheit.«<sup>2</sup> Wie wahr und tiefgegründet diese Ansicht ist, mag uns der als Musikhistoriker und Ästhetiker verdiente Ambros erklären. In seiner Geschichte der Musik finden wir unter anderem folgende hieher gehörige Ausführung: »Den Wert des gregorianischen Gesanges als Bestandteil des Ritus zu untersuchen, kann nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sein, und nur im allgemeinen mag bemerkt werden, daß sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und

<sup>1</sup> Musika sacra, 1868, 90.

<sup>2</sup> Kunstlehre, 3. Teil, Musik-Ästhetik, S. 256.

sachgemäßere Singart dafür denken läßt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkte aus bloß auf die hohe Würde, die großartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der unter diesem Namen noch jetzt in der Kirche gebräuchlichen Melodien hinzuweisen. Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Te Deum; der Ton feierlichen innigen Gebetes in der Präfation, im Pater noster. In den Chorälen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmäßig, fest, streng wie in einem Basilikenbau eine Granitsäule neben der andern hingestellt; in den, reichem Ornamente vergleichbar, in kolorierten Tongängen sich ergehenden Intonationen des *Ite missa est*, des *Alleluja*, ist stets ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht. Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sich doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichtümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebens-



kraft des gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palästrinastile herangebildet. Und, wunderbar genug, neben den höchsten Resultaten, welche von den begabtesten Geistern in Jahrhunderte langer Arbeit auf diesem Gebiete gewonnen worden sind, steht die gregorianische Melodie in ihrer einfachsten Urgestalt nicht als rohe erste Kunststufe, sondern als ein Gleichberechtigtes da; nach dem hinreißenden seraphischen Stimmengewebe eines Kyrie von Palästrina ergreift das ganz einfache Gloria in excelsis Deo aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Größe und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, wert, den Ruhm des Allerhöchsten zu verkündigen.«<sup>1</sup>

Um dem Vorwurfe zu begegnen, alle zu Gunsten des Choraes vorgebrachten Zeugnisse seien nicht stichhaltig, da die Zeugen insgesamt aus dem eigenen Hause wären und es sich angelegen sein ließen, den Ruhm der katholischen Kirche, welche die Schöpferin dieser Melodien war, auch auf Kosten der Wahrheit zu vermehren, lassen wir noch zwei

---

<sup>1</sup> Bd. 2, S. 67 f.

unverdächtige Männer aus fremdem Lager sprechen, denen gewiß niemand den Vorwurf zu großer Anhänglichkeit an die Kirche machen wird. Köstlin charakterisiert in seiner Geschichte der Musik den Choral folgendermaßen: »Was den musikalischen Wert der gregorianischen Gesänge betrifft, so ist an denselben vor allem die hohe Kraft und Würde hervorzuheben; die Auswahl ist eine so überaus glückliche, daß das ganze Mittelalter in Gregors Sammlung das Werk des Heiligen Geistes sah; ja, daß diese Gesänge alle anderen, auch die weltlichen Lieder verdrängten und auf das Volkslied einen bestimmenden Einfluß übten. Auch da, wo man sonst nicht eben kirchliche Musik liebt, z. B. bei Tische, bei Gelagen u. s. w., erfreute man sich an diesen kraftvollen Melodiegängen. Wenn unser Ohr für die einfache Schönheit derselben weniger empfänglich ist, so ist daran die Gewöhnung an reichere, gefülltere Musik schuld. Hört man aber diese altchristlichen Chorale nur in der rechten Umgebung und Beleuchtung, im Dämmer des gotischen Domes, unter Weihrauchwolken und in ernster Stimmung, so üben sie noch heute gewaltige Macht über unser Gemüt aus.«<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> S. 42.

Ähnliches rühmt der protestantische Musikhistoriker Forkel der gregorianischen Gesangsweise nach. Und in einer Berliner Musikzeitung lesen wir: »In künstlerischer Hinsicht müssen wir bekennen, daß die gregorianischen Gesänge bei aller Einfachheit und Einheit, die sich in dem kirchlichen Charakter konzentriert, eine große Mannigfaltigkeit offenbaren; mehr noch, daß die Melodien den Sinn des Textes auf das genaueste widerspiegeln, daß beide, Text und Melodie, stets vollkommen eins, wie aus einem Gusse geflossen sind. . . . Er (der gregorianische Gesang) wird stets bei jedem wahren Musikkenner seinen inneren Wert behaupten. Freilich, wer den Kulminationspunkt der Gesangkunst in Bravour-Arien u. s. w. sucht und findet, der findet im gregorianischen Gesang schwerlich Befriedigung. Wer aber ohne Vorurteil auf das innere Wesen der Musik, auf ihren Zweck, namentlich den religiösen, kirchlichen blickt, der wird zugeben müssen, daß die gregorianischen Gesänge unvergleichbar dastehen.«

Diese Zeugnisse reichen hin, uns zu zeigen, was Päpste, Bischöfe von dem Kunstgehalt des Chorales dachten, was jene empfinden, die in täglicher Übung und vielfachem Genuße in die Goldschachte der gregoriani-

schen Melodien hinabgestiegen; wie Künstler und Musikgelehrte jeder Richtung über die altehrwürdigen Lieder urteilen, ja wie selbst jene von der Erhabenheit und Größe der kirchlichen Gesänge hingerissen werden, die der Kirche fernstehen und die von ihren Ideen wenig mehr besitzen, als einen Schatten.

Allein das mochte vor Jahrzehnten genügen, heute verlangt man mehr als Zeugnisse. Wir wollen die Gründe einer solchen Wertschätzung hören, wollen uns unsere eigene Meinung bilden und wollen vor allem auf die Frage Antwort haben:

Worin liegt denn der eigentliche Wert des Choraes; was ist es, das demselben eine Stelle in der Reihe der Kunstprodukte einräumt? und welches ist sein Platz unter den übrigen Künsten? Mit anderen Worten, welches ist der ästhetische Wert des Choraes?

Um dieser Frage nähertreten zu können, müssen wir uns vor allem über die Grundbegriffe der Ästhetik im allgemeinen, im besonderen aber der Musikästhetik klar werden.

## II. Ästhetische Grundbegriffe.

In der St.-Peterskirche in Rom steht eine herrliche Marmorgruppe, die sogenannte Pietà des Michelangelo. Täglich findet diese Arbeit ihre Bewunderer. Der eine schätzt ihren

Wert hoch; denn die Statue ist aus Marmor. Die Art des Marmors, aus welcher dieselbe gefertigt ist, ist, wie er weiß, selten und von Künstlern sehr gesucht. Auch weiß er, daß ein Marmorblock von solcher Größe, ohne Fehler, ohne Flecken und Adern selten zu finden ist. Es steht ihm also fest, die Statue der Pietà muß einen großen Wert besitzen.

Ein anderer untersucht und prüft die Statue näher. Er findet, daß dieselbe sehr gut gearbeitet ist. Der Künstler muß auf sie viel Zeit und Studium verwendet haben. Wie sind z. B. die Gesichtszüge so fein ausgearbeitet, wie aus dem Leben gegriffen; die anatomische Behandlung der Muskeln, Adern, Knochen, Faltenwurf, läßt nichts zu wünschen übrig. Auch sein Urteil steht fest: diese Pietà hat vom Standpunkte der Wissenschaft aus einen hohen Wert.

Ein dritter endlich beschaut ebenfalls die Gruppe. Ob sie in Marmor oder Holz gearbeitet, darüber hat er sich noch gar nicht Rechenschaft gegeben, ob die Wissenschaft an derselben etwas auszusetzen habe, das hat er auch nicht geprüft, und dennoch kommt er zu dem Schlusse: die Pietà ist von unschätzbarem Werte.

Was ist es denn, das diesem dritten Beschauer die Statue gar so kostbar macht?

Der materielle Wert, welcher den ersten sofort gefangen nahm, ist es nicht. Auch der wissenschaftliche Wert, der das Urteil des zweiten Beobachters bestimmte, hat seine Schätzung des Bildes nicht beeinflußt. Es ist etwas, was tiefer liegt als beide angeführten Werte; wenn wir ihn fragen, so wird er uns höchstwahrscheinlich antworten: Ich weiß es eigentlich selbst nicht, was mir diese Statue so wertvoll macht, allein es liegt in ihr etwas verborgen, was meinem geistigen Auge so zusagt, daß ich eine innere Freude und Genugtuung im Anschauen derselben finde.

Wenn er uns so antworten würde, so hätte er uns genau das gesagt, was die alten Philosophen von dem ästhetischen oder künstlerischen Wert sagen. Denn der Kunstwert eines Gegenstandes liegt nicht in dem Material, aus dem er geformt ist, er liegt nicht in den äußeren Formen, welche von einer Wissenschaft vorgeschrieben sind, er liegt in all dem verborgen. Ästhetisch wertvoll oder schön ist nach der allbekannten Definition des heil. Thomas: was durch seinen bloßen Anblick Freude oder Wohlgefallen bereitet (*pulchra dicuntur quae visa placent*) und eben deshalb, weil sie durch den bloßen Anblick Freude und Wohlgefallen hervorrufen, werden sie schön oder ästhetisch wertvoll genannt.

Damit aber ein Bild oder ein Gedicht oder etwas anderes durch seinen bloßen Anblick schon Genuß verschaffe, muß es gewisse Eigenschaften haben. Derselbe heil. Thomas verlangt von dem Schönen oder ästhetisch Wertvollen, erstens, daß es ein unversehrtes, in sich abgeschlossenes Ganzes darstelle, zweitens, daß es »proportioniert« sei und drittens, daß es deutlich erkannt werde.

Und die Erfahrung gibt dieser Forderung des großen Denkers recht. Denn eine Statue, welcher das Haupt oder ein Arm fehlt, heißen wir sowenig schön oder ästhetisch wertvoll, wie ein Gemälde, bei welchem die einzelnen Figuren oder Gruppen unvermittelt und unzusammenhängend nebeneinander stehen. Niemals werden wir ferner ein Gemälde schön finden und uns an dessen Anblick erfreuen, ehe wir es deutlich und genau sehen.

Doch wir wissen auch, daß diese drei Eigenschaften das Wesen der Schönheit und des ästhetischen Gehaltes nicht in gleicher Weise bedingen. Das letzte Erfordernis ist einfach eine Voraussetzung, welche von unserer Seite erfüllt sein muß. An und für sich ist die Statue gleich schön und ästhetisch gleich wertvoll, ob ich sie sehe oder nicht, die beiden ersten Eigenschaften treten dem eigentlichen Kern und Grund der Schönheit

schon näher. Allein auch in ihnen waltet ein Unterschied.

Zwar verlangen wir auch von schönen Dingen, daß sie vollständig und unversehrt sind, allein etwas Positives haben wir damit noch nicht gesagt. Wir schließen nur einen Mangel aus, der überall, wo er auftritt, die wahre Schönheit, den wahren ästhetischen Wert ausschließt.

Der letzte Grund, weshalb wir etwas schön finden und weshalb uns z. B. das Anhören eines Musikstückes Freude macht, liegt in der zweiten Forderung, welche der heil. Thomas an das Schöne stellt: in der Proportion, dem Einklang oder der Geistesverwandtschaft des schönen Gegenstandes mit dem Anschauenden. Denn das ist der letzte Grund, weshalb wir uns über andere freuen, weil wir in ihnen etwas finden, was sie uns nahe bringt, was sie uns ähnlich macht, eine geistige Verwandtschaft, wenn wir so sagen sollen, denn das Sprichwort sagt: Gleich und gleich gesellt sich gern (*similis simili gaudet*).

Der Geist, der Verstand kann sich nur über jene Dinge freuen, in welchen er wieder Geist und Verstand sieht. Nur dort wird er Wohlgefallen finden, wo er ein geistiges Prinzip gewahrt, das den Stoff ordnet und disponiert, wo er eine Idee findet.



Darin liegt also der ästhetische Wert eines Kunstproduktes, daß ein geistiges Prinzip, ein Gedanke, eine Idee das Kunstwerk beherrscht und den Stoff forme und bilde nach ihren Gesetzen. Das war die Lehre der Alten über den ästhetischen Wert. Und sie war vollauf genügend, solange die aristotelisch-scholastische Philosophie in ihrem Rechte blieb, d. h. solange man eben das innige Verhältnis, die gegenseitigen Wechselbeziehungen zwischen Seele und Leib, Geist und Stoff, Form und Materie aufrecht hielt. Nach den Anschauungen der Alten hätten wir nur zu untersuchen, ob der Choral fähig ist, einen geistigen Gehalt oder eine Idee auszudrücken.

Doch der modernen Anschauung genügt dies nicht mehr, denn seitdem der deutsche Philosoph Kant mit scharfem Messer Geist und Körper, Idee und Stoff voneinander trennte, und eine Überbrückung der Kluft, welche er zwischen beide gebracht, unmöglich wurde, da konnte man sich auch nicht mehr mit der alten Theorie vom ästhetischen Werte begnügen. Eine Idee, welche den Stoff beherrscht, kannte man nicht mehr. Da war natürlich die Frage des ästhetischen Wertes eines Dinges um ein bedeutendes erschwert.

Die Erfahrungstatsache, auf welche die Alten ihre Theorie aufbauten, konnte man nicht

leugnen, man konnte nicht in Abrede stellen, daß nur das einen ästhetischen Wert habe, was einen geistigen Gehalt hat, und daß dieser ästhetische Wert nur da zu Tage tritt, wo dieser geistige Inhalt sichtbar wird; aber wie kann denn die Idee sich in der Materie einen Ausdruck verschaffen und wie läßt sich aus dem rein Äußerlichen ein Schluß auf das Innere, Geistige, auf den Gedanken ziehen? Das war die Frage, welche die ganze moderne Musikästhetik seit Kant beschäftigte.

Kant selbst hat sich die Frage mehr als einmal gestellt, sie aber auch in mehrfachem, teilweise sich widersprechendem Sinne gelöst. Kant war, um mich des modernen Ausdruckes zu bedienen, Naturalist (Materialist), Formalist und Idealist zugleich. Denn an manchen Stellen versetzt er die Ausdrucksfähigkeit einer Kunst einfach in den Stoff oder die Materie (Naturalismus), an anderen Orten ist ihm die äußere, mathematische Form das Ausdruckgebende, während er wieder anderwärts die Kunst und den ästhetischen Wert ganz in den geistigen Gehalt verlegt.

Damit hat Kant die drei großen Richtungen der modernen Musikästhetik signalisiert. Die Nachkommen Kants hatten nur noch auszubauen, was er grundgelegt hatte. Im Idealis-

mus hatte er in Oersted, Hegel, Schopenhauer und später in Ambros, Nadu, zuletzt in Eduard von Hartmann Epigonen. Die formalistischen Gedanken führten Hanslik und sein Anhang Lazarus, Zimmermann, Siebeck, Fechner u. a. aus. Die naturalistische Seite pflegten vor allem ein Hausegger, Riemann, Helmholtz, Wundt u. a.

Weit entfernt, die Verdienste der modernen Musikästhetik zu verkennen, müssen wir vielmehr gestehen, daß dieselbe der Musik große Dienste geleistet hat. Idealismus, Formalismus und Naturalismus sind der musikalischen Schönheit jede in ihrer eigenen Weise und auf eigenen Wegen auf den Grund gegangen. Jede hat Schönheiten entdeckt und Gründe an das Tageslicht gebracht, weshalb wir gerade dieses oder jenes Stück schön nennen. Wer den vollen musikalisch künstlerischen Wert des Chorales bis in die letzten Einzelheiten kennen lernen will, der muß den Choral dem Urteile der Naturalisten, der Formalisten und der Idealisten vorlegen. Und wahrlich, er braucht vor dem Urteile derselben nicht zu bangen. Alle müssen dem Chorale einen hohen Kunstwert zuerkennen.

### **III. Kunstgehalt des Chorals nach der modernen Musikästhetik.**

#### **a) Die naturalistische Theorie.**

Die naturalistische Erklärung des künstlerischen Wertes eines Musikstückes läßt sich kurz in den einen Satz zusammenfassen: Der ästhetische Wert eines Tonsatzes ist in der Verwendung der musikalischen Elemente zu suchen. Denn die Grundelemente, aus welchen eine musikalische Komposition zusammengesetzt ist, haben von Natur aus die Fähigkeit, einen musikalischen Gedanken, eine Idee auszudrücken. Und aus der Wahl dieser Elemente schließen wir mit Recht, bewußt oder unbewußt auf den Gedanken des Komponisten, auf den geistigen Inhalt des Werkes. Machen wir uns diesen Gedanken im einzelnen klar.

Die Elemente eines musikalischen Satzes sind: Tonhöhe, Dynamik oder Tonstärke, Harmonie und Rhythmus, um von anderen, auf deren Verwendung der Choral verzichtet, abzusehen. Die Erhöhung eines Tones hat bei der Singstimme eine gesteigerte Spannung der Stimmbänder zur Voraussetzung, sie ist deshalb der natürliche Ausdruck einer gesteigerten Geistes- und Gefühlstätigkeit. Denn bei der innigen Ver-

bindung der Seele und des Leibes hat jede Spannung und Steigerung der Seelentätigkeit eine entsprechende Spannung und Steigerung leiblicher Funktionen im Gefolge. Indem wir also — ob bewußt oder unbewußt, das ändert an der Sache nichts — die Tonhöhenveränderung der Melodie beachten, haben wir eigentlich das ganze Gefühlsleben des Künstlers mitgeföhlt und mitgelebt.

Nicht anders verhält es sich bei der Veränderung der Tonstärke. »Die Steigerung der Tonstärke wirkt immer als vermehrte Aktivität, als positive Bewegungsform.«<sup>1</sup> Mit anderen Worten: sie ist ein zweites Mittel, eine gesteigerte Gefühlstätigkeit auszudrücken. Doch während die Tonhöhe nicht zu erkennen gibt, ob der Künstler groß im Leiden und Erdulden, oder im Kämpfen und Handeln ist, spricht eine gesteigerte Tonstärke immer ein vermehrtes, aktives Streiten aus, ein positives Vordringen.

Nicht zu übersehen ist ein drittes Element, das gerade im Choral so wunderbare Wirkungen hervorbringt. Es ist nämlich nicht zu verkennen, daß zwar Tonhöhen- und Tonstärkeveränderungen an sich schon geeignet sind, musikalische Ideen auszudrücken, allein ihre

---

<sup>1</sup> Riemann: Die Elemente der musikalischen Ästhetik, S. 67.

Ausdrucksfähigkeit wird in hohem Maße durch die größere oder geringere Schnelligkeit beeinflusst, mit welcher dieser Wechsel eintritt. Riemann bezeichnet dieses Element mit dem Worte »Agogik« und schreibt demselben eine hohe ästhetische Bedeutung zu, welche darin besteht, daß sie die durch Tonhöhe und Tonstärke bezeichneten und ausgedrückten musikalischen Ideen verschärft, verdeutlicht und potenziert.

Ein viertes Element der Musik ist die Harmonie. Schon die einfache Bezeichnung der beiden Arten von Grundharmonien als Dur und Moll spricht für die große Bedeutung, welche der Harmonie in Rücksicht auf den musikalischen Ausdruck oder den musikalischen Inhalt eines Tonstückes zusteht. Die Dur-Harmonie erzählt von selbständigen, selbstbewußten und energischen, männlichen, zu froher Tat begeisternden Ideen, während die Moll - Harmonie das Zarte, Weibliche, innig Mitfühlende, Duldende in seinen mannigfachen Abstufungen darstellt.

Insofern aber die Harmonie die einzelnen Töne untereinander verbindet, sie gegenseitig erklärt und bestimmt, ist sie es, welche die Melodie (d. h. der Tonhöhen- und Tonstärkeveränderung) einheitlich zusammen-

faßt und dadurch höchst ausdrucksfähig, musikalisch wertvoll macht.

Außer diesen Grundelementen kennt die moderne Musik noch die Klangfarbe und den Rhythmus, in dem Sinne von ungleicher Notendauer. Beide sind allerdings berechnete und teilweise sehr wirksame Faktoren. Der Choral verschmäht beide, denn er hat nur die Klangfarbe der menschlichen Stimme zur Verfügung und seine Noten sind alle mehr oder weniger gleich lang, d. h. sie haben keine bestimmt meßbare, gegeneinander genau abgegrenzte Zeitdauer.

Dies sind die Elemente, welche nach der naturalistischen Auffassung den musikalischen Wert eines Musikstückes bedingen. Wie treten dieselben im Chorale auf? Diese Frage wird das Urteil der Naturalisten über den künstlerischen Wert des Chorales entscheiden.

### I. Tonhöhenveränderung oder Melodie.

Ein Blick auf die nächstbeste Chormelodie überzeugt jeden unbefangenen Kritiker davon, daß der gregorianische Komponist Meister war in der Handhabung dieses ersten musikalischen Grundelementes; ja noch mehr, das herrliche Graduale von Ostern<sup>1</sup> und viele Allelujagesänge erbringen den Beweis, daß

<sup>1</sup> Sieh oben S. 80.

er den modernen Komponisten in der Verwendung der Tonhöhenveränderung weit hinter sich läßt. Es ist keine Übertreibung, wenn Kienle in seiner Choralschule schreibt: »Ein weiterer Vorzug (des Chorales) ist der Reichtum der Melodie; die Tonbilder quellen in Fülle aus einem nie versiegenden Born. Wer je in einem feierlichen Gottesdienste die Jubilationen eines Graduale in ruhiger Pracht und den nicht endenden, affektvollen Jubel eines Alleluja vor seinem Geiste vorüberziehen sah, der wird die Melodiefülle des ganzen Choralbuches ahnen. Dieser Reichtum ist ja gerade so groß, daß man sich die Chormelodie nur dadurch verständlich machen konnte, daß man sie ärmer und einfacher machte.<sup>1</sup>

Ein Vergleich der Melodien des gregorianischen Gesanges mit dem melodiös innigen Volkslied, ja selbst mit der modernsten Arie, muß zu Gunsten des alten Gesanges ausfallen, wie Molitor sagt: »Der Choral entbehrt zwar der späteren Polyphonie und Harmonie.<sup>2</sup> Aber um so mehr ist das melodische Element in ihm ausgebildet. Nie hat das Volkslied so viele und wahrhaft künstlerisch

<sup>1</sup> S. 134.

<sup>2</sup> Der Verfasser meint hier offenbar die gleichzeitig ertönende Harmonie, denn jede Harmonie läßt sich dem einstimmigen Volksliede sowenig wie dem Chorale absprechen.



ausgeprägte Motive geschaffen wie der Choral. Man denke an die reichen Gradual- und Allelujagesänge oder an die großartigen Introiten von Weihnachten, Septuagesima, Ostern, Pfingsten, Kirchweih und zahlreiche andere. Wo hätte ein Volkslied ähnlichen Schwung in den melodischen Linien (oder ähnliche Kraft in der rhythmischen Gliederung)? Der spätere Kunstgesang freilich hat hierin das Volkslied zu überbieten gesucht. Immerhin kann der traditionelle Choral — das zeigt die tägliche Erfahrung — mit Ehren sich neben dem weit jüngeren Kunstgesang hören lassen.<sup>1</sup> Wir haben diesen Worten nichts hinzuzufügen. Sie sind so berechtigt und so wahr, daß es zu ihrer Begründung nur eines Blickes in das Graduale oder Antiphonale bedürfen. Für jenen aber, der sich durch ein einzelnes Beispiel überzeugen lassen will, verweisen wir auf Vivell: Der gregorianische Gesang. Dasselbst ist der Gradualgesang des vierten Fastensonntags: *Laetatus sum*, gerade unter dem Gesichtspunkte des melodischen Reichtums zergliedert (S. 155—159). Jene Analyse wird ihm mehr als viele Worte beweisen, daß der Choral in Handhabung des melodischen Ele-

---

<sup>1</sup> Der gregorianische Choral als Liturgie und Kunst, S. 171.

ments, im Auf- und Abwogen, in Geschmeidigkeit und Beweglichkeit der Melodie auch den reichsten Kompositionen moderner Künstler nicht nachsteht, und daß somit vom Standpunkte der Naturalisten aus dem Choral wegen seiner Melodiebildung ein hoher künstlerischer Wert zugeschrieben werden muß, zumal wenn diese noch durch die anderen Grundelemente erhöht wird.

## II. Tonstärkeveränderung im Choral.

Auch das zweite Element der musikalischen Schöpfungen findet im Choral seinen Platz. Der Choral kennt Unterschiede in der Tonstärke. Es ist vor allem die akzentuierte Note, welche jeweils gegen die unakzentuierte hervortritt. Allein wie der Katechismus des Choralgesanges dartut, sind diese Tonverschärfungen oder Akzente durchaus nicht alle gleich. Wir haben die mannigfachsten Abstufungen von den logischen Satzakzenten, den Akzenten der Perioden und musikalischen Glieder bis herab zu den Nebenakzenten der Unterteilungsmotive. In den einfachen Gesängen ist es der Akzent des Textes, in den reicheren und ganz reichen Gesängen der vom Texte bedingte melodische Akzent. Auch hier verweisen wir einfach auf das im Katechismus des Choralgesanges S. 145 an-

geführte Beispiel des Introitus: In medio, wo nach Möglichkeit das dynamische Element gekennzeichnet ist:

Introitus.

In mé-di-o Ec-clé-si-ae a-pé-ru-it os e-jus:

et im-plé-vit e-um Dóminus spí-ri-tu sa-pi-

én-ti-ae et in-tel-léc-tus: sto-lam gló-ri-ae

in-du-it e-um.

Aus demselben Beispiele geht auch hervor, wie innig sich das melodische oder dynamische Element miteinander verbinden, um die musikalische Steigerung hervorzubringen. Wir sehen mit dem Steigen der Melodie die Tonstärke wachsen, und da, wo die Melodie sich wieder im Absteigen beruhigt, da wird

auch der Ton schwächer. Im Mittelsatze: *et implevit eum Dominus* erreichen beide, Melodie und Dynamik, Tonhöhe und Tonstärke ihre größte Fülle. In seiner Natürlichkeit verschmäh't der Choral meist die Kontrastwirkungen, das Entgegentreten der verschiedenen Elemente. Ein Steigen der Melodie ist ihm gewöhnlich auch ein Wachsen der Tonstärke. Es ist unnatürlich, z. B. die hohen Jubilationen eines Ostergraduale mit gekünstelter, dünner, zarter, mädchenhafter Stimme zu singen.

Diese Natürlichkeit und Ungezwungenheit schützt den Choral vor einem Fehler, welcher sich nicht selten in dem modernen Gesang einschleicht, vor der Affektiertheit.

Auch das muß noch bemerkt werden, daß der Choral bei Gebrauch des dynamischen Elementes gewisse Grenzen der Natur nicht übersteigt. Er kennt kein Anschwellen bis zum *Fortissimo* und ebensowenig gibt es für ihn einen Anfang mit dem leisesten *Pianissimo*. Selbst da, wo er im heftigsten Affekt die Stimme anwachsen läßt, hält er Maß, er bleibt immer würdig; und auch dort wiederum, wo er innig und zart wird, bleibt er jederzeit seiner Kraft und Männlichkeit eingedenk. Er gebraucht zwar das dynamische Element der Musik, aber er hütet sich vor

Mißbrauch. Und eben diese weise Maßhaltung, die ihm von manchen Fernstehenden als Armutszeugnis ausgelegt wird, muß ihm in den Augen des Musikästhetikers, zumal wenn er auf dem Standpunkt der Naturalisten steht, zum Lobe gereichen. Wenn wir auch sagen müssen, daß die moderne Musik das zweite musikalische Element in ausgiebigerer Weise benutzt, und darum nach Umständen unter diesem Gesichtspunkte den Choral an Wert übertreffen kann, so müssen wir, um nicht ungerecht zu erscheinen, auf der andern Seite doch gestehen, daß auch der gregorianische Gesang sich der Tonstärkeunterschiede bedient und so nach der Ansicht der Naturalisten ein Mittel in seinen Dienst stellt, seinen künstlerisch-musikalischen Wert, den ihm seine Melodie verliehen, zu erhöhen.

### III. Die Agogik im Choral.

Auf den ersten Blick möchte es scheinen, daß auch auf diesem Felde die moderne Musik den Sieg über den Choral davontrage. Denn in der modernen Musik sind die Tonhöhenveränderungen viel bedeutender und schneller als in den gregorianischen Melodien, die ja in ihren Stimmfortschreitungen fast nie über die Quint hinausgehen, während die moderne Musik den Sängern

und noch mehr den Instrumenten oft geradezu unglaubliche Intervallunterschiede zumutet. Der Choral verschmäht es ferner neben dem Forte plötzlich ein Piano zu stellen oder aus diesem ohne Vermittlung in jenes umzuschlagen.

Der modernen Musik ist ein so rascher Wechsel der Tonstärke eher geläufig. Es ist daher nicht zu leugnen, daß das agogische Element in der modernen Musik reichlicher Verwendung findet als im Choral.

Wird dadurch aber auch ein größerer Kunstwert im Sinne der Naturalisten bedingt? Wir müssen es verneinen, denn solche Kontraste sind psychologisch unwahr, sie sind in den meisten Fällen der Natur des Menschen zuwider. Niemand, auch nicht der leidenschaftlichste Sanguiniker fällt plötzlich aus einer Stimmung in die entgegengesetzte. Immer wird es eine Zeit brauchen, ehe die ungetrübte Ruhe in die heftigste Leidenschaft ausbricht, und diese hinwiederum legt sich wie der Sturm nur allmählich. Eine Agogik, welche dieses Grundgesetz der Psychologie verletzt, erhebt darum auch keinen Anspruch auf Kunstwert.

Der maßvolle Gebrauch der Agogik ist es vielmehr, welcher der modernen Musik wie dem Chorale wahren Kunstwert verleiht, und zwar diesem in mancher Hinsicht einen

höheren als jener. Der Grund dieser Bevorzugung des Chorales liegt in seiner Freiheit. Der Choral ist im Wechsel seiner Dynamik und seiner Melodie ungehindert, die moderne Musik hat sich im Takte und der gleichzeitig ertönenden Harmonie Schranken gesetzt. Der Takt hat den Akzent auf die erste Zeit gebannt, weshalb ein schneller Wechsel der Dynamik innerhalb des Taktes immer unnatürlich und gesucht erscheinen wird. Wie die gleichzeitig angeschlagene Harmonie das freie Fortschreiten der Melodie in mancher Beziehung hindert und der Tonhöhenveränderung gewisse Schranken setzt, welche der Choral nicht kennt, so macht es die regelmäßig abgemessene Wiederkehr der betonten Taktzeiten der modernen Musik unmöglich oder doch sehr schwer, die Dynamik nach Belieben zu verschieben und frei eintreten zu lassen.

In beidem hat der Choral weit größeren Spielraum. Er kann die Tonhöhe beliebig schnell wechseln, er verfügt frei auch über die Tonstärke. Will er plötzlich auf einen leichten Ton einen schweren folgen lassen, so beginnt er mit ihm eine neue Notengruppe. Oder sollen zwei leichte Töne aufeinander folgen, so setzt der Choral ein dreiteiliges Motiv. Hierin zeigt der Choral

eine Freiheit, welche die moderne Musik nur dadurch einigermaßen erreichen kann, daß sie, wenigstens scheinbar, das ihr Eigentümliche, die fest geschlossene Takteinteilung über Bord wirft und sich ausnahmsweise das zueignet, was dem Choral natürlich ist. Gerade die moderne und modernste Musik sucht sich dieses Elementes wieder mehr und mehr zu bedienen, sie sucht den Wert, welchen der Choral aus der Agogik zieht, zu gewinnen. Theorie und moderne Musikpraxis bezeugen hiemit den Vorrang des Chorales vor der modernen Musik, wenn wir sie unter dem Gesichtspunkte der Agogik vergleichen.

#### IV. Die Harmonie im Choral.

Man hört und liest nicht selten, daß der Choral keine Harmonie besitze. Doch das ist, wenn nicht geradezu ein Irrtum, wenigstens eine ungenaue Ausdrucksweise. Eine gleichzeitig ertönende Harmonie hat er freilich nicht, so wenig, wie das einstimmige Volkslied. Aber wer wollte darob dem Volksliede jede Harmonie absprechen? Ob zwei Töne miteinander gleichzeitig erschallen, oder unmittelbar nacheinander an unser Ohr dringen, das hindert ihre innige Verbindung, ihre Zusammenstellung zu einer Harmonie



nicht. Das musikalische Ohr hält den ersten Ton fest und bestimmt den zweiten nach ihm, so daß der Hörer ganz deutlich den Eindruck einer Harmonie hat. Ob d, fis, a gleichzeitig oder nacheinander ertönen, das Ohr faßt diese drei Töne immer als zusammengehörig, als Harmonie auf, gerade so gut, wie es den Anfang des *Benedicamus Domino* von der Muttergottes-Vesper als D-Moll-Harmonie erkennt, welche mittels der durchgehenden Note g die Terz und Quint verbindet. Wenn unser modernes Ohr diese Zusammengehörigkeit oder Harmonie nacheinander angeschlagener Töne nicht mehr so leicht wahrnimmt, so ist das kein Grund, die Tatsache zu leugnen, welche die Geschichte der Musik aller Völker bezeugt, indem sie uns überall auf eine ziemlich gleichmäßig abgestufte Tonleiter zurückführt, die auf harmonische Verhältnisse sich gründet.

Somit geht es nicht an, dem Chorale das vierte Element des musikalischen Wertes abzusprechen. Auch der Choral hat Harmonie, und zwar reiche Harmonie. Er verwendet die glanzvoll helle Dur-Harmonie besonders im fünften, sechsten, siebten und achten Ton, er benutzt aber auch die zutraulich heimliche Moll-Harmonie in den ersten Tönen. Damit schließen wir jedoch das Vorkommen

der Moll-Harmonie in den letzten vier Choraltonarten ebensowenig aus, wie das Eindringen der Dur-Harmonie in die Tonarten 1—4. Im Gegenteil, ganz frei und nach Belieben wechselt der Komponist die Zusammenklänge, bald besänftigt er den harten Klang durch das weiche Moll, bald schützt er dieses vor Weichlichkeit, indem er es mit Dur-Harmonien mischt.

Und bei dieser Verbindung tritt ihm kein eisernes Prinzip hindernd in den Weg wie dem modernen Komponisten, dem man einen Harmoniewechsel auf der schlechten Taktzeit verübelt. Der Choralist scheut sich nicht, auch auf dem leichten Teile des Motivs eine neue Harmonie zu basieren und dieselbe über das folgende Motiv fortwirken zu lassen, wie aus zahlreichen Beispielen ersichtlich ist.

Somit kommen wir in diesem Abschnitte zu dem Schlusse, der Choral erhöht seinen Wert durch reiche Benutzung der Harmonie und er steht mithin auch in dieser Richtung der modernen Musik nicht nach.

## V. Rhythmus und Klangfarbe.

In Bezug auf die beiden letzten musikalischen Elemente, die Klangfarbe und die rhythmische Verschiedenheit der Noten (der

Notendauer) weicht allerdings der gregorianische Gesang der weltlichen Musik. Denn er benutzt, wie gesagt, weder das eine noch das andere. Aber ist er darum ärmer zu nennen als die moderne Musik, stimmt dieser Mangel seinen Wert herab im Auge eines modernen naturalistischen Musikästhetikers?

Betreffs des ersten Elementes ist zu beachten, daß, wer das Beste hat, sich um das Minderwertige nicht gar zu viel zu kümmern braucht. Der gregorianische Komponist rechnet nur mit der Klangfarbe der menschlichen Stimme, des klangvollsten aller Instrumente. Allerdings müssen wir zugeben, daß durch das Zusammenwirken der Instrumente auch die Klangfarbe der menschlichen Stimme gehoben wird. Allein es gibt auch höhere Rücksichten, welche von einer solchen Verstärkung der Klangwirkung bisweilen abraten. Ich rufe hier einen unverdächtigen Zeugen einer solchen Forderung an. Richard Wagner schreibt einmal: »Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente. Durch sie und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdrucke ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat und von dem schädlichsten Ein-

druck auf den Gesang selbst wurde. . . . Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer Kirchenstücke, muß den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder gelangen soll, muß die Vokalmusik sie ganz allein vertreten. Für die einzig notwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in unserer Kirche seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden. Dies ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt und seiner Natur nach, durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag.«<sup>1</sup>

Es mag eine Armut sein, daß die gregorianische Melodie nur der menschlichen Stimme sich bedient und andere Klangfarben unbenutzt läßt, allein es ist eine von höheren Gesetzen, von erhabeneren Grundsätzen geforderte Armut, welche darum nicht angetan ist, den künstlerischen Wert zu schmälern, die ihn im Gegenteil hebt.

---

<sup>1</sup> Gesammelte Werke, Band II, S. 335.

Ebensowenig ist zu leugnen, daß auch das rhythmische Element den Wert und die Schönheit einer Komposition bedeutend erhöhen kann, daß es jedoch auch moderne Kompositionen gibt, welche die Anwendung rhythmischer Unterschiede verschmähen und dennoch einen großen ästhetischen Wert besitzen, beweist allein schon Bachs wohltemperiertes Klavier.<sup>1</sup>

Ja so sehr rhythmische Unterschiede der Notendauer auf der einen Seite den inneren Gehalt einer Komposition erhöhen, so sehr beschneiden sie denselben wieder auf der andern Seite. Denn mit der genau abgegrenzten und fest bestimmten Notendauer ist der Takt gegeben, und damit jene Beschränkung in der Harmonie, Agogik und teilweise in der Melodik, von der wir schon gehandelt haben. Beides läßt sich wohl nicht vereinbaren. Die moderne Mensuralmusik hält an der rhythmischen Gliederung fest und verzichtet auf jene Freiheiten im Gebrauch der anderen musikalischen Mittel. Der Choral schließt die rhythmische Ungleichheit in der Notendauer aus und wahrt sich die Freiheit in dem Gebrauche der ersten Elemente des musikalischen Kunstwertes.

---

<sup>1</sup> Vergl. Katechismus des Choralgesanges, S. 26.

Danach müssen wir, wenn wir uns auf den Standpunkt der naturalistischen Musikästhetik stellen, dem Chorale einen wahren, hohen Kunstwert zusprechen, einen Kunstwert, der sich auf die Benutzung und Verwendung fast aller musikalisch möglichen Elemente gründet, aus welchen eine wahrhaft schöne Komposition entsteht. Der Choral ist durch die melodischen, dynamischen, agogischen und harmonischen Veränderungen der Töne im stande, einer hohen geistigen Idee Ausdruck zu geben und sich Verständnis und Achtung bei den Zuhörern zu verschaffen. Mit einem Worte, er ist eine hochentwickelte musikalische Kunstform.

#### **b) Die formalistische Theorie.**

Die formalistische Theorie ist der Ausbau einer schon von Kant angeklungenen Ansicht über den musikalischen Wert einer Komposition. Kant macht nämlich das ästhetische Urteil und den Kunstwert von der Art oder Form der Zusammensetzung der einzelnen Teile zu einem Ganzen abhängig. Die äußeren Formen aber beruhen auf den Gesetzen der Mathematik. Diese mathematischen Gesetze, welche diese äußere Form beherrschen und begründen, sind es eigentlich, welche unbewußt in einem Kunstwerk erkannt werden.

Dieses unbewußte Erkennen der ewigen mathematischen Gesetze verschafft dem Geiste ästhetischen Genuß; insofern dieser Genuß aus der auf mathematischen Verhältnissen begründeten äußeren Form des Kunstwerkes hervorgeht, erhält die Kunst aus der Mathematik, aus der äußeren Form ihren Wert.

Zur eigentlichen Theorie wurden diese Gedanken ausgearbeitet von Eduard Hanslick. In der viel gelesenen und viel gelobten und ebensoviel geschmähten Schrift »vom musikalisch Schönen« legt er an einem konkreten Beispiele (Egmont-Ouverture) dar, daß der Inhalt eines Tonstückes nur Tonreihen seien, daß die Musik aus Tonreihen und Tonformen bestehe, die keinen andern Inhalt haben als sich selbst. Ebendasselbst sucht er zu beweisen, daß »das musikalische Hören« ein Betrachten der Tonformen sei, er spricht von klingenden Figuren, sich aufbauenden Tönen, von in sich selbst befriedigter Formschönheit, von gegenstandslosem Formspiel; er unterscheidet gute und schlechte Musik nach Tonformen, er bezeichnet als wahren Inhalt, Stoff und Gegenstand eines Tonstückes das Hauptthema.<sup>1</sup> Inhaltslose Musik ist ihm jene Musik, der es an festen, geschlossenen The-

<sup>1</sup> Moos: Moderne Musikästhetik in Deutschland, S. 105.

maten fehlt; eine Musik von Gehalt nach der Auffassung der Idealisten kennt er nicht. Auch in den Kunstwerken Beethovens (Prometheus-Ouverture) entdeckt er keinen weiteren künstlerischen Inhalt und Wert, als allein die technischen, nach gewissen Gesetzen geordneten musikalischen Elemente. In dieser Ordnung liegen die »musikalischen Ideen«, der musikalische Inhalt und mithin der musikalische Kunstwert eines Tonsatzes.

Mit den Worten eines andern Formalisten ausgedrückt heißt das: »Die Musik zeigt uns nichts anderes als plastisch-akustische Gebilde, welche nichts anderes bedeuten, als sie selbst, nichts als musikalische Tonreihen mit musikalischen Verhältnissen und Bewegungen.«<sup>1</sup>

Nach diesen grundlegenden Anschauungen der Formalisten lassen sich zwei Faktoren aufstellen, welche die Schönheit und den Wert eines musikalischen Kunstproduktes ausmachen: thematische Arbeit und Periodenbau. Sie sind die Gradmesser des musikalischen Gehaltes und des ästhetischen Wertes. Wir haben daher nur zu untersuchen, inwiefern der Choral bei Bildung seiner Melodien diese beiden Mittel in seinen Dienst nimmt. Das Resultat dieser Prüfung wird uns ergeben,

---

<sup>1</sup> Lazarus: Leben der Seele, Bd. 3, S. 117.



ob nach Ansicht der modernen formalistischen Musikästhetiker der Choral eine Kunstform ist und auf welcher Stufe der Kunst derselbe nach ihrem Urteile steht.

### I. Thematische Arbeit im Choral.

Es gibt eine dreifache Art thematischer Arbeit. In der einen wird Note für Note wiederholt, nicht nur ihrer Dauer nach, sondern auch in ihrer Stellung zur vorhergehenden und nachfolgenden Note, d. h. die zweite Stimme (resp. der zweite Satz) repetiert die erste vollständig. Eine derartige thematische Arbeit zeigt der Kanon. Sie ist aber die weniger kunstvolle, oder sagen wir besser, die künstlerisch minderwertige.

Die zweite Art der thematischen Arbeit erlaubt sich Freiheiten in der Nachbildung des Hauptthemas. Sie verändert die Intervallschritte, wie z. B. die Bildung des Comes in der Fuge zeigt, oder sie ändert die Notendauer, vergrößert dieselbe in der Erweiterung, verkleinert dieselbe in der Verengung des Thema, ganz nach Belieben des Künstlers. Ja, sie schaltet oft ein Thema in das andere ein, wodurch das erste bisweilen verkürzt wird (Engführung).

Auch diese zweite Art der thematischen Arbeit ist noch hinlänglich klar und deutlich,

so daß selbst musikalisch wenig Gebildete derselben folgen können. Daneben gibt es aber noch eine dritte Art thematischer Arbeit, die weit verborgener ist, und nicht auf den ersten Anblick in die Erscheinung tritt. Es ist ein Verdienst der formalistischen Musikästhetik, auf diese Art thematischer Arbeit aufmerksam gemacht und Anregung zur Auffindung der geheimnisvollen Verkettung der kleinsten Melodieteile untereinander zu ihrer thematischen Verwandtschaft gegeben zu haben. Sie hat entdeckt, daß eigentlich alle Musik thematisch gebaut ist. Das kleine Eingangsmotiv von zwei oder drei Taktzeiten ist ein Thema im kleinen, welches sich jetzt in einfacher Wiederholung, jetzt in erhöhter Lage, jetzt in Umkehrung, jetzt in Verkleinerung, jetzt in Vergrößerung der Intervalle, bald in der gleichen, bald in anderer harmonischer Bedeutung, hier in dynamischer, dort in rhythmischer Verschiedenheit wiederkehrt. Und gerade in dieser einheitlichen Verbindung des so mannigfaltig ausgesprochenen Gedankens liegt nach formalistischer Auslegung die Schönheit eines Musikstückes.

Nach diesen Gesichtspunkten der formalistischen Musikästhetik müssen wir dem Choral einen hohen Kunstwert beilegen. Denn seine Melodien sind thematisch einheitlich auf-

gebaut, streng thematisch, oder freier oder ganz frei.

Strenge thematische Arbeiten stellen z. B. die Psalmodie, die einfachen liturgischen Rezitative, die Litaneigesänge, manche Melodien des Kyrie und des Kredo dar. Ja, selbst reichere Offertorien verschmähen die einfache Wiederholung nicht, wie z. B. das Offertorium *De profundis* vom 23. Sonntag nach Pfingsten dieselbe Melodie am Schlusse wiederholt, mit der es begonnen hat. Diese Art von thematischer Nachahmung ist bei den Alleluja Gesängen fast regelmäßig. Doch wir haben keinen Grund, länger hier zu verweilen, denn diese Art der Nachahmung oder einfachen Wiederholung einer Melodie ist künstlerisch die minderwertigste.

Der Choral kennt auch die freiere Nachahmung. Wir verweisen hier auf den Katechismus des Choralgesanges,<sup>1</sup> welcher in der Analyse der Gloriamelodie aus der 12. Messe diese Aussage voll und ganz bestätigt. Wir finden in den angeführten Melodien die beiden (nahe verwandten) Grundmotive in einfacher Wiederholung, in erhöhter oder tieferer Lage, in harmonischer und melodischer Veränderung, in Verkürzung und Verlängerung, nicht durch Änderung der

<sup>1</sup> S. 112 ff.

Notenwerte, sondern Erhöhung der Notenzahl.

Das eigentliche Feld der reichen und kunstvollen thematischen Arbeit bilden die im Katechismus des Choralgesanges unter dem Namen reichere und ganz reiche Gesänge zusammengefaßten Melodien. Wie dort das Gloria der Engelmesse<sup>1</sup> analysiert ist, so ließen sich unzählige andere Gesänge zergliedern. Auf die Erweiterung des Themas ist ebendasselbst<sup>2</sup> bei Analyse des Introitus Os justi, und Salve Sancta Parens hingewiesen. Die Reimbildung, eine besondere Art thematischer Nachahmung ist aus demselben Introitus: Salve sancta parens ersichtlich. Und vollends alle Seiten einer höchst kunstvollen, reich entwickelten thematischen Arbeit zeigt das Alleluja vom zwanzigsten Sonntag nach Pfingsten.<sup>3</sup>

Wie reich entwickelt die thematische Kunst im Choral ist, möchten wir an einem Beispiele nachweisen. Eine der schönsten Perlen des Kyriale von Solesmes ist die achte Messe, welche an Sonntagen des Kirchenjahres zu singen ist. Der unbefangene Beurteiler derselben muß ihr eine große Gedankenfülle

---

<sup>1</sup> S. 127 ff.

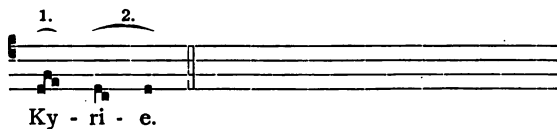
<sup>2</sup> S. 145 ff.

<sup>3</sup> S. 156 ff.

und Abwechslung zuschreiben. Und doch ist alles aus dem ersten Gedanken des Kyrie hervorgegangen. Die ganze Messe ist nichts als eine thematisch reiche Bearbeitung des Einleitungsmotivs auf dem ersten Kyrie. Bei der Melodie der ersten drei Kyrie, überhaupt der neun Kyrie, hat die Erklärung keine Schwierigkeit. Wenn wir die beiden Noten auf der Silbe Ky(rie) als Motiv annehmen, so stellen sich die folgenden Notengruppen der Reihe nach dar als: 1. Umkehrung, 2. Umkehrung und Vergrößerung der Intervalle, 3. Tonlageveränderung, 4. einfache Wiederholung, 5. Umkehrung, 6. Umkehrung, Verlängerung und Vergrößerung der Tonschritte, 7. Wiederholung, Verlängerung des Motivs.



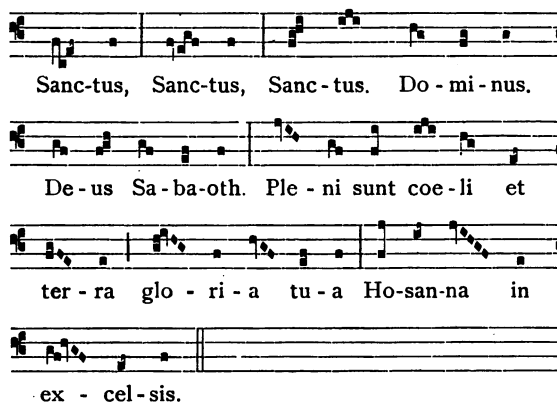
Beachten wir das dritte Kyrie in seiner Intonation. Es besteht aus der Verlängerung des ursprünglichen Motivs und der Umkehrung des eben erhaltenen Motivs.



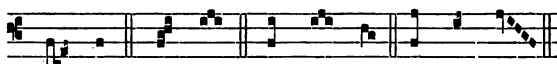
Das Motiv, welches dem Gloria seinen eigentümlichen Charakter verleiht, ist die in der Intonation auftretende Quart, welche in den verschiedensten Veränderungen wiederkehrt. 1. Umkehrung und Verkleinerung der Intervalle, 2. Umkehrung des vorhergehenden, 3. Umkehrung und Verlängerung, 4. Verkleinerung der Intervalle, 5. Umkehrung und Verkleinerung der Intervalle.



Auch für das Sanktus ist die Intonation tonangebend, und zwar wiederum die Quart, aber nach unten.

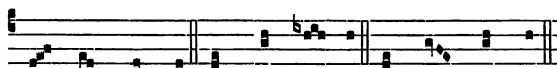


In diesem Gesange beschränkt sich die Nachahmung schon nicht mehr auf eine mehr oder weniger freie Nachbildung der kleinsten Melodieteile. Sie bietet ein geschlossenes Thema, das allerdings selbst wieder eine Ausbildung des Grundmotivs darstellt. Unverkennbar ist die Melodienverwandtschaft der drei Sanktus-Rufe. Ferner ist leicht zu sehen, daß die Melodie des Pleni sunt coeli eine Umkehrung und eine Vereinfachung der Melodie des dritten Sanktus ist. Aus der Melodie auf den Worten: sunt coeli ist aber auch ersichtlich, wie die großartige Hosannajubilation aus dem dritten Sanktus und somit aus dem Hauptthema herauswächst.



Sanc-tus, Sanc-tus, sunt coe-li Ho-san-na.

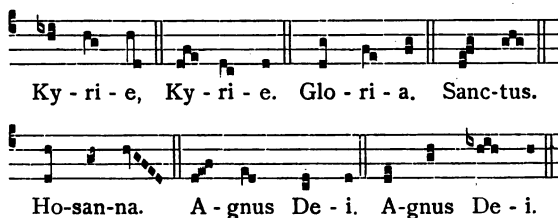
Auf gleiche Weise läßt sich das Agnus Dei zerlegen; auch in ihm finden wir thematische Kleinarbeit in reichem Maße.



A-gnus De-i, A-gnus De-i, A-gnus De-i.

Wir müssen es dem Leser selbst überlassen, diese Thematik zu verfolgen. Auf eines aber möchten wir noch die Aufmerksamkeit

lenken, auf den innigen Zusammenhang der ganzen Messe und die freudige Fortentwicklung des ursprünglichen im Kyrie angeklungenen Gedankens, der sich im Gloria und noch mehr im Sanktus erhebt und im Agnus Dei wieder zur demütigen Bitte zurücksinkt.<sup>1</sup> Man vergleiche folgende Themate:



Einer solchen thematischen Arbeit gegenüber müssen die einfachen Ansätze der Nachahmung, wie wir sie im Volksliede haben, als kleinlich bezeichnet werden. Und selbst neben den reich ausgestatteten und in dieser Hinsicht hochentwickelten Arien eines Bach und Händel kann die besprochene Messe mit Ehren bestehen. Und, so fahren wir fort, wenn nach dem Grade der thematischen Durchführung der Kunstgehalt eines Musikstückes bemessen werden kann oder muß, so ge-

---

<sup>1</sup> Man vergleiche das im ersten Teile über die liturgische Bedeutung dieser Gesänge Gesagte mit dieser Melodie-Entwicklung.



bührt dem gregorianischen Gesang ein bevorzugter Platz in der Reihe der musikalischen Kunstprodukte.

## II. Periodenbau im Chorale.

Wenn das Thema dem Musikstück Einheit verleiht, so schenkt ihm der ausgesprochene Periodenbau die Mannigfaltigkeit. Auch der Choral kennt Perioden und musikalische Sätze und Satzglieder. Allerdings mißt er seine Perioden nicht mit der gleichen Elle, mit dem unveränderlichen Takt. Wie in anderen Dingen, so ist er auch hier weiterherziger als seine spätgeborene Schwester, die moderne Musik. Ob ihm aber diese Freiheit zum Vorwurf gemacht werden kann, darüber dürfen wir nicht vorschnell urteilen. Liebt es ja doch auch die moderne Musik nicht selten, die eiserne Symmetrie zu durchbrechen und allen Schematen zum Trotze zwei oder drei Takte hinzuzufügen. Auf der andern Seite wird auch der Anwurf der Freizügigkeit des Chorals in Bildung der Perioden vielfach übertrieben. So dürfte z. B. eine Periode, wie wir sie in dem oben angeführten Sanktus der Sonntagsmesse sehen, auch vor der strengen Kritik eines modernen Musikästhetikers Gnade finden. Das erste Sanktus entspricht mit seinen fünf Noten genau dem zweiten. Hierauf folgt ein mu-

sikalischer Abschnitt Sanctus Dominus, der sowohl nach der thematischen Bildung als auch nach dem Periodenbau ein Ganzes darstellt. Wenn wir diesen Abschnitt mit den vorausgegangenen Sanctus, sanctus zusammenhalten, so erscheint in ihm allerdings die musikalische Periode ungleich. Allein wir brauchen nur die noch folgenden Teile der Periode zu prüfen und bald stellt sich uns heraus, daß dem Mittelsatz »Sanctus Dominus« eine ganz andere Aufgabe zufällt, als die Antwort auf die beiden ersten Sätze zu bilden. Diese ist vielmehr in den beiden letzten musikalischen Abschnitten Deus und Sabaoth zu suchen. Diese beiden Satzglieder entsprechen in ihrem Werte genau den ersten zwei und stellen sich somit denselben als logisch richtige und vollständige Antwort entgegen.

Prüfen wir nun aber die ganze Periode, so stellt sie in ihren Teilen folgendes Bild dar:  $5 + 5 + 12 + 5 + 5$ . Niemand wird an diesem Bilde Symmetrie vermissen. Nur das Mittelglied möchte vielleicht um zwei Noten zu lange erscheinen. Eine Änderung oder »Verbesserung« der Periode in diesem Sinne würde ihr jedoch mehr schaden als nutzen. Denn gerade die Zwölfzahl ist hier gar sehr am Platze. Sie stellt jenes Verhältnis dar, welches in der Kunst und Natur so wunder-

volle Effekte hervorbringt, den goldenen Schnitt, denn, wenn wir die ganze Periode mit ihren beiden Außengliedern und dem Mittelsatz vergleichen, so ergibt sich die Zusammenstellung  $32 : 20 = 20 : 12$ , oder  $8 : 5 = 5 : 3$ .

Auch folgendes Beispiel eines systematischen Periodenbaues ist von Interesse:



Den Periodenbau an längeren Stücken nachzuweisen verzichten wir, da ja auch die moderne Musik höchst selten in größeren Kompositionen sich an die strenge Symmetrie der Teile hält. Und dies mit Recht. Denn das sklavische Festhalten an der Schablone erregt im Zuhörer nicht nur kein Gefallen, bereitet ihm vielmehr Überdruß. Die Annäherung an ein gewisses Ebenmaß der Glieder ist es, die ergötzt. Daß diese aber auch in den gregorianischen Gesängen auftritt, davon überzeugt uns das Studium der Melodien aus dem liber Gradualis. In ausführlicher Weise hat Vivell in seinem »gregorianischen Gesange« das Graduale Laetatus sum<sup>1</sup> in dieser Hinsicht untersucht. Wir verweisen

<sup>1</sup> S. 160, 161.

zur Vervollständigung des hier Gesagten auf die genannte Schrift, die in ihrem dritten Teile: Ästhetik des Choralgesanges, gerade diese Seite des musikalischen Kunstwertes erschöpfend behandelt. Wer die dortselbst aufgespeicherten Früchte eingehender Studien einer Prüfung würdigt, wird sich der Überzeugung nicht verschließen können, daß der Choral einen entwickelten kunstvollen Periodenbau in seinen Melodien nicht vermissen lasse.

Daraus ergibt sich aber die notwendige Konsequenz für jeden, welcher der formalistischen Richtung moderner Musikästhetik huldigt: der Choral kennt thematischen und periodischen Bau in seinen Liedern, darum verdienen sie auch einen Platz in der Kunstmusik. Ja, noch mehr. Die Behandlung der Thematik und der Periodenbau stecken nicht mehr in den Kinderschuhen, sie haben sich vielmehr zu hoher Blüte und Vollkommenheit entwickelt. Sie haben eine Stufe erreicht, die auch von der modernen Musik nicht überschritten, ja nicht einmal in allweg erreicht ist, darum muß jeder formalistische Musikästhetiker unserer Tage in dem Choral eine hohe Kunstform erblicken, die bei allem Unterschied von der modernen Musik keineswegs niedriger zu werten ist als diese.

### c) Die idealistische Theorie.

Mit dieser Theorie kommen wir im Grunde wieder auf die Ansicht der Alten zurück. Oersted, Hegel, Schopenhauer, Krause, Weisse, Vischer, Ambros, Eduard v. Hartmann, u. a. stehen der Ansicht der vorkantianischen Ästhetiker näher, als sie vielleicht ahnen. Denn wie die Philosophen der Scholastik das Wesen der Schönheit nicht in äußerlichen Dingen suchten, sondern den Kunstwert eines Werkes nach seinem inneren Gehalt bemaßen, so stellen auch die Bekenner der modernen idealistischen Theorie an die Kunst die Forderung, daß sie »ausdrucksfähig« sei, d. h. daß sie im stande sei, eine Idee oder einen Gedanken sinnenfällig darzustellen. Die Schönheit der Formen hat nach Oersted ihre Quelle nur in der Idee, welche zum Ausdrucke kommt und welche unbewußt auf die äußeren und inneren Sinne wirkt.<sup>1</sup> Und Hegel verlangt von der Kunst (Musik), daß sie sich von dem Sinne der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung u. s. w. erfülle und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck finde und musikalisch ausbilde. Ebenso stellt Hartmann an den

---

<sup>1</sup> Über die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen, 24 f.

Künstler die Anforderung, daß er der Form des Kunstwerkes einen inneren Gehalt ein-gieße, um hiedurch die an sich leere und nichtssagende Form zu beleben und das ganze Kunstwerk wertvoll, ästhetisch wirksam zu machen.

Doch welche Ideen oder Gedanken soll der Musiker aussprechen in der Musik? In anderen Künsten fällt die Beantwortung dieser Frage nicht so schwer, darum nehmen wir ein Beispiel aus der Malerkunst. Wir stehen vor einem schönen Gemälde eines Raffael, etwa vor einem seiner Muttergottesbilder. Was wollte der Künstler in diesem Bilde zum Ausdruck bringen? Offenbar war es nicht nur die schöne Farbenmischung, die er uns zeigen wollte. Auch nicht die äußeren schönen Linien der Muttergottes und ihres göttlichen Kindes. Jener würde den künstlerischen Gedanken nicht erfassen, welcher in dem vorgestellten Bilde Porträts der Muttergottes und ihres Sohnes erblicken wollte. Nein, diese beiden Personen sind ihm nur der äußere Rahmen, die äußere sichtbare Form, in der uns Raffael einen geistigen Inhalt: das Mutterglück, die Mutterfreude darstellen wollte. Nur deshalb hat er gerade jene beiden Gestalten sich zum Vorwurf gewählt, weil sich in ihnen das höchste Ideal

des den Künstler beherrschenden Gedankens widerspiegelt.

So will auch der Komponist sein Werk betrachtet wissen. Auch er ist in seinem Schaffen von einem Gedanken beherrscht. Auch er kann die Zartheit und Innigkeit der Mutterfreude betrachten und zum Ausdruck bringen. Wie der Maler in Farben, so spricht der Musiker in Tönen aus, was er in seinem Geiste oder sagen wir besser in seinem Herzen fühlt bei dem Gedanken an ideale Mutterfreude. Nicht die wunderbare Mischung und Verbindung der Töne, die er uns vorlegt, sollen wir betrachten (wie die Naturalisten es verlangen); nicht die schöne Form, welche der Künstler gewählt, um seinem Gedanken ein sinnenfälliges Bild, gleichsam den Rahmen zu geben, soll unsere Aufmerksamkeit fesseln (wie die Formalisten glauben); sondern der Inhalt, der Gedanke, den der Komponist in diesem Kleide uns vorführen will, das Ideal, das er sich unter dem Mutterglück, unter der Mutterfreude vorstellt und dem er eben unter der gewählten Form Ausdruck gibt.

Nicht die Töne und musikalischen Elemente, nicht die äußeren Formen sind es in letzter Instanz, die uns der Künstler vorführen will und die den Gedanken des

schaffenden Komponisten erfüllen, und die eben deshalb auch den geistigen künstlerischen Gehalt der Komposition ausmachen, sondern dieser selbst, insofern er sich unter dieser bestimmten Gestalt und Form mittels der besagten Elemente zum Ausdruck bringt.

Freilich bedingen auch die musikalischen Elemente und ihre Verwendung den musikalischen Wert einer Komposition, denn sie ermöglichen den Ausdruck eines musikalischen Gedankens; allerdings ist auch die äußere Form zu beachten, wenn es sich um die Bewertung eines Tonstückes handelt, weil der Gedanke des Künstlers um so vollkommener zur Darstellung kommt, je höher das Bild steht, unter welchem er uns vorgeführt wird — allein den letzten Ausschlag bei der ästhetischen Beurteilung einer musikalischen Komposition gibt der Gedanke oder Inhalt desselben. Je höher und erhabener dieser ist, um so wertvoller ist das Tonstück, vorausgesetzt, daß die musikalischen Elemente und die äußere Form der Tondichtung entsprechen.

Daß der Choral in Handhabung der musikalischen Elemente der modernen Musik als ebenbürtige Schwester an die Seite treten dürfe, daß er in seinen äußeren Formen ebenso reich und geschmeidig, ebenso bild-



sam und beweglich sei wie die moderne Musik, haben wir schon gezeigt.

Es erübrigt nur nachzuweisen, daß im Chorale auch hohe, ja die höchsten Gedanken zum Ausdrucke gelangen, und das Urteil der modernen idealistischen Musikästhetiker über die gregorianischen Melodien muß lauten: er ist eine hohe, ja eine sehr hohe Kunstschöpfung.

Welches ist nun der geistige Inhalt der Choralmelodien? Was will der gregorianische Sänger in seinen Liedern ausdrücken? Wir brauchen nur zu fragen: für welche Bestimmung wurde der Choral komponiert? und von wem wurden die Lieder ersonnen?

Der Choral ist gottesdienstlicher Gesang. Mögen weltliche Lieder von Freundschaft, Liebe, Kraft und Heldenmut singen, mag die dramatische Musik die Treue, Biederkeit, die Sittsamkeit und Anmut schildern, der Gesang der Kirche und des Gottesdienstes kennt höhere Ideale. Anbetung, Lob und Preis seines Gottes, Demut und Vertrauen zugleich, kindliche Liebe und stillselige Frömmigkeit, das sind die Ideale des Choral-sängers im Gottesdienste.

Und welche Ideale erschließt erst der christliche, der katholische Gottesdienst? Die Gottesnähe im Sakramente, die bräutliche

Liebe des Gottes zu jeder Seele, das Kreuzesopfer auf dem Altare, die süße Himmelspeise der heiligen Kommunion, wecken sie nicht alle Gedanken, an denen das Maß der Menschengedanken versagt, Gefühle wie sie der Mensch vor der Fülle der Zeiten nicht gekannt, Ideale, wie sie nie angeklungen wurden, ehe sie Christus uns nahe gebracht? Sollte der Choral, welcher diese erhabenen Himmelsgedanken zum Ausdruck bringt, irgend einer Musikgattung, an Höhe des Gedankenfluges, an musikalischem Wert nachstehen?

Und die Sänger, welche diese tiefen Ideen versinnlicht und das Tonkleid um dieselben gewoben haben, sollten sie vielleicht ihrer Aufgabe nicht gewachsen gewesen sein? Sollten sie der Wucht und Mächtigkeit des Inhaltes sich vielleicht nicht bewußt gewesen sein?

Sie lebten in diesen heiligen Bildern jahraus, jahrein, sie machten sich mit ihnen vertraut in ernstem Studium, in sinniger Betrachtung und erhabener Beschauung, ja in göttlicher Erleuchtung, wie das frommgläubige Mittelalter so sinnig andeutet, wenn es berichtet, daß der heil. Papst Gregor vom Heiligen Geiste erleuchtet und belehrt die heiligen Gesänge schuf. Wahrlich, wenn irgend jemand in die Tiefen jener erhabenen, un-

begreiflichen Gottesgedanken hinabgestiegen, so waren es die Sänger der Choralmelodien, denn sie waren Heilige.

So dürfen wir unser abschließendes Urteil zusammenfassen: die Gedanken, welche in den Choralliedern zur Darstellung kommen sollen, sind erhaben, die Sänger sind fähig, sie zu erfassen, die äußere Form ist geeignet, sie aufzunehmen, die musikalischen Elemente genügen, sie auszudrücken: darum ist der Choral eine Kunstform, ja eine erhabene Kunstform.

#### **d) Das »Kunstwerk der Zukunft«.**

Auf eines müssen wir am Schlusse dieses Teiles noch hinweisen, auf die Lehre Richard Wagners von der vollendeten Kunst oder dem Kunstwerk der Zukunft. Chamberlain gibt diese Lehre in folgenden Worten wieder: »Auf dem Gebiete der Kunst ist ‚Natur‘ das, was der Seher erblickte. In dem Versuch, es wiederzugeben, spaltete sich die ursprüngliche Absicht wie ein Strahl, der in einem Prisma gebrochen ward. Die einzeln zur Ausbildung gelangenden Künste entfernten sich mehr und mehr von jenem Vorhaben, das Gesicht des verzückten Sehers nicht bruchstückweise, nicht erstarrt und tot, sondern ganz und lebendig den Menschen vorzuführen. Die

vereinzelten Künste gerieten in Künstelei, je mehr sie von dem Dienste jener einzig wahrhaft schöpferischen Kraft sich lossagten, um egoistisch für sich weiter zu leben. Wahrhaftige Kunst wird nur diejenige sein, die wie eine starke Linse alle jene Bruchteile des Lichtes wieder zu einem einzigen Strahle sammelt und uns somit zur ‚Natur‘ zurückführt, zu dem ursprünglichen Born der Erfindung. Das höchste Kunstwerk ist somit dasjenige, welches sich nicht bloß an die Einbildungskraft wendet, auch nicht bloß an diesen oder jenen Sinn, sondern jenes, welches die ursprüngliche Absicht aller Dichtung . . . wieder aufnimmt und sich als Ziel setzt: das, was der Seher sah, unmittelbar darzustellen. Dieses höchste Kunstwerk ist das Drama. Der Seher sah Gestalten, er hörte ihre Stimmen, er folgte ihren wechselnden Schicksalen. Keine einzige Kunstart vermag das, was er erschaute, restlos wiederzugeben. Die Dichtkunst beschreibt es, der Bildner bildet es nach, der Musiker erweckt die entsprechende Stimmung in unserem Herzen.

Das Drama aber ist keine Kunstart, das Drama wie es Wagner vorschwebte . . . ist auch keine Dichtungsart . . . das Drama ist Kunst κατ' ἐξοχήν<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Richard Wagner, S. 267 f.

Dieses von Wagner als Kunstwerk der Zukunft gedachte Drama ist wie Herder sagt: »ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind«. Wagner verzichtete auf die Hoffnung, sein Streben nach diesem »Kunstwerk der Zukunft« mit Erfolg gekrönt zu sehen. Wir aber besitzen es und freuen uns seiner. Freilich ist es vielen verborgen. Es trifft tatsächlich zu, was Richard Wagner selbst ausgesprochen: »Wenn ein solches Kunstwerk wirklich entstehen würde, dann müßten wir erst recht lebhaft inne werden, daß uns der eigentliche Ermöglicher des Kunstwerkes, das nach ihm bedürftige und aus seinem Bedürfnis es allmächtig mitgestaltende Publikum, abginge.«<sup>1</sup>

Ja, ein großer Teil des Publikums hat kein Bedürfnis und kein Verständnis für jenes ideale Kunstwerk. Diejenigen aber, welche herausgehoben sind aus der großen Masse des Volkes, deren geistiges Auge geheilt und geschärft ist, sie besitzen und schätzen das ideale Kunstwerk nicht der Zukunft, sondern der Gegenwart, jenes erhabenste Drama, in welchem der göttliche Held handelnd auftritt, für welches die großartigen Tempel, die althehrwürdigen Basiliken

<sup>1</sup> Richard Wagners gesammelte Werke, IV., 279.

mit ihren prunkenden Altären die Bühne bilden, dessen Bewegung die kirchlichen Zeremonien sind und dessen Musik der Choral ist: das erhabene Drama der katholischen Liturgie.

Darin eben liegt endlich noch der höchste Wert des Chorales, daß er ein integrierender Teil des größten und erhabensten Kunstwerkes ist, das der menschliche Geist zwar ersehnen, aber nie vollauf genießen kann. Mag der Wert der gregorianischen Melodien an und für sich auch sehr groß sein — und er ist es, wie wir gesehen —, sein Hauptvorzug liegt in seiner Beziehung und nahen Verwandtschaft mit dem von ideal angelegten Naturen erstrebten und sehnlichst verlangten Kunstwerk nicht »der Zukunft«, sondern aller Zeiten — mit der katholischen Liturgie. Weil keine andere Musik sich so leicht, so ungezwungen, so natürlich und selbstlos in den Dienst dieser Kunst *κατ' ἐξοχήν* stellt, deshalb verdient der Choral den Vorzug vor jeder andern Art von Musik, deshalb steht er in der Reihe der verschiedenen Musikgattungen an Wert obenan, er ist gewissermaßen das Ideal einer kunstvollen Musik überhaupt, besonders aber das Ideal der katholischen Kirchenmusik.

---

### Dritter Teil.

---

## Choral und Geschichte.

Die Wurzeln des Chorales liegen in einer Zeit, über welche die Geschichte der Liturgie und der Musik noch nicht viel Licht verbreitet haben. Einmal bringt die große Entfernung der Urzeiten des Chorales von unserem Jahrhundert schon von selbst eine gewisse Dunkelheit und Unklarheit des Blickes mit sich, dann aber fließen die geschichtlichen Quellen jener Zeiten, zumal die kirchenmusikalischen, sehr spärlich. Die ältesten mit musikalischen Zeichen versehenen Monumente des Chorales endlich führen uns nur in das neunte Jahrhundert zurück. Sie beweisen, daß der Choral in jener Zeit schon auf einer hohen Stufe der Entwicklung angelangt ist. Über diese Entwicklung selbst, über die Jugendzeit des Chorales, gibt uns kein musikalisches Pergament Aufschluß.

Für die Urgeschichte des kirchlichen Gesanges sind wir ganz auf die Berichte angewiesen, welche die Kirchenschriftsteller von

dem Kirchengesange geben. Es sind dies meist kurze Bemerkungen, welche gelegentlich in andere Abhandlungen eingestreut sind. Sie geben zwar Andeutungen über die Beschaffenheit der Kirchenmusik des Jahrhunderts, dem sie entstammen, allein volle Klarheit bringen sie nicht in die Frage der geschichtlichen Entwicklung und Ausbreitung des Chorales.

Noch mehr, wer gibt uns ein Recht, die gelegentlichen Bemerkungen über die Kirchenmusik im vierten oder fünften Jahrhundert auf unsern Choral anzuwenden? Wo liegt die Bürgschaft, daß jener Gesang identisch ist mit unserem Choralgesang? Es wäre ja leicht möglich, daß sich die Melodien im Laufe der Jahrhunderte völlig geändert und die Bemerkungen eines heil. Augustin, eines heil. Ambrosius u. a. nichts mit unserem Choral zu schaffen haben.

Es ist demnach die nächste Aufgabe der Geschichte des Chorales, zu untersuchen, wie sich unsere Melodien zu jenen verhalten, von denen der heil. Augustin und schon viel früher Klemens von Alexandrien sprachen, sie hat zu konstatieren, ob unsere Melodien sich aus jenen entwickelt haben. Erst dann, wenn die Geschichte sich über die Entwicklung der Choralmelodien Rechenschaft



gegeben hat, kann sie die Ausbreitung des Choralgesanges ins Auge fassen.

Beides setzt hinwieder die Geschichte der Notenschrift voraus, d. h. die Geschichte jenes Mittels, dessen sich unsere Vorfahren bedienten, um die Melodien unverfälscht zu bewahren, denn nur dadurch werden wir in den Stand gesetzt, ein wahres und sicheres Urteil über eine Melodie zu fällen, daß wir die Geheimnisse der Schrift auf irgend eine Weise aufzuhellen vermögen.

Demnach werden wir die Geschichte des Choralgesanges in drei Abschnitten behandeln, deren erster die Geschichte der Choralnotenschrift, deren zweiter die Geschichte der Chormelodien (ihrer Erhaltung) und deren letzter die Geschichte der Ausbreitung des Choralgesanges zum Gegenstande hat.

## **I. Die Notenschrift des Choralgesanges.**

Wie wir uns der Schrift bedienen, unsere Gedanken auszudrücken und anderen mitzuteilen, so hat der moderne Komponist in der Notenschrift ein Mittel, seine Melodien anderen kenntlich zu machen. Wir haben uns bereits so an die Notenschrift gewöhnt, daß wir uns kaum mehr bewußt werden, welche Fülle von Arbeit und Geistesschärfe die Erfindung

dieser Notenschrift erforderte, die uns so genau über die melodischen Linien eines Tonstückes, über die absolute Höhe der Töne, über den Abstand eines Tones von seinem Nachbar, über Tondauer, Tonstärke u. s. w. Aufschluß gibt. Generationen und Jahrhunderte haben sich versucht, eine Melodie nach allen Seiten zu fixieren, und erst nach vielen bald mehr bald weniger glücklichen Versuchen entstand unser heutiges hochausgebildetes Notenschriftwesen.

Die ersten Versuche einer schriftlichen Wiedergabe der Melodien sind einfache Zeichen, welche die Stelle markierten, an denen eine gewisse oft wiederkehrende Modulation anzubringen war. Die Stimmbewegung selbst wußte der Sänger auswendig und das Zeichen gab ihm nur an, wo er mit der Modulation beginnen sollte. Wir haben heute noch etwas Ähnliches in den einfachen Lesungen, dem Kapitel, der Oration, der Psalmodie etc., wo der Stern \*, das Kreuz †, oder die Interpunktionszeichen dem Vortragenden angeben, daß er eine Modulation zu singen hat. Heutzutage genügt diese Art von Melodiebezeichnung nur mehr bei den allereinfachsten Melodien. In früheren Zeiten hat man das Gedächtnis besser geübt und konnte ihm darum auch größere Leistungen zumuten.

Allein für reicher entwickelte Gesänge, zumal für jene Lieder, welche nicht nach bestimmten Schematen komponiert waren, war das Gedächtnis allein, und mochte es auch durch Übung gestärkt sein, doch ein nicht in allweg sicherer Führer; und es lag die Gefahr nahe, daß die Melodien mit der Zeit verändert und vielleicht empfindlich geschädigt würden. Es war deshalb ein wahres Bedürfnis, sich nach einem Wege umzusehen, auf welchem die alten Melodien den späteren Geschlechtern unverfälscht überliefert werden könnten.

**a) Versuche, die Tonhöhe schriftlich aufzuzeichnen.**

Bei diesem Bestreben, die Melodien zu fixieren, legte sich ganz natürlich zuerst der Gedanke nahe, jenes Element der Melodie in Zeichen auszudrücken, welches am meisten in die Augen springt, das melodische. Man suchte für die einzelnen Töne der Tonleiter bestimmte Zeichen. Die nächstliegenden Zeichen bildeten die Buchstaben des Alphabetes oder die Zahlen. Die erste Bezeichnung wählten sich die Griechen. Sie bezeichneten die Töne der absteigenden Tonleiter mit den großen Buchstaben des Alphabetes, so jedoch, daß sie auch die Zwischentöne, z. B. fis, ges u. s. w. mit eigenen Buchstaben versahen.

So reichte das Alphabet gerade aus, die Tonleiter zu bestimmen. Um auch Töne, welche den Umfang der Tonleiter überstiegen, schreiben zu können, wurde das Alphabet wiederholt, jedoch so, daß man gleich beim Anschauen der Buchstaben aus ihrer Stellung oder aus bestimmten Zeichen ersehen konnte, ob ein Ton der unteren, der mittleren oder der oberen Oktave angehörte.

Die Lateiner hatten anfangs keine eigene Notenschrift. Sie entlehnten dieselbe den Griechen. Ja, sie waren bei diesen Anleihen so wenig selbständig, daß sie nicht einmal die Buchstaben ihres eigenen Alphabetes wählten, sondern für die Bezeichnung der Tonhöhe sich griechischer Buchstaben bedienten. Doch für die Lateiner hatte die griechische Bezeichnung, ganz abgesehen von den fremdartigen Buchstaben, keinen Sinn, sobald sie von der griechischen Singweise abgingen, d. h. sobald bei ihnen der chromatische Gesang mehr und mehr in Abgang kam und durch den diatonischen ersetzt wurde. Die Halbtöne und die noch kleineren Tonschritte der Griechen kamen nicht mehr zur Verwendung; es hatte darum auch keinen Zweck, für dieselben eigene Bezeichnungen festzuhalten. Man begnügte sich deshalb damit, für die einzelnen Töne der aufsteigen-

den Tonleiter von la resp. a angefangen, je einen Buchstaben des Alphabetes zu setzen. Da der Umfang einer Melodie zwei Oktaven nie überschritt, so reichte man mit den Buchstaben a bis p aus. Wollte man demnach eine Melodie aufschreiben, so setzte man die entsprechenden Buchstaben über die einzelnen Silben, wodurch es dem Sänger ermöglicht war, jeweils die Tonhöhe der einzelnen Noten und damit die Melodie sicher zu erkennen. Wir besitzen noch ein altes Manuskript aus dem elften Jahrhundert, welches die Chormelodien in dieser Weise aufgezeichnet hat, den Kodex von Montpellier<sup>1</sup> in Frankreich.

So deutlich nun auch diese Art der Notenschrift sein mochte, für die Praxis war sie doch nicht recht bequem. In der Praxis kommt es nicht so sehr darauf an, die absolute Tonhöhe einer Note zu kennen; der Sänger muß vielmehr vor allem die relative Tonhöhe, d. h. die Intervalle kennen, welche zwischen den einzelnen Tönen der Melodie

---

<sup>1</sup> Die Paléographie musicale hat im dritten Bande, Pl. 189 und 190 A einige Proben dieses für die Choralforschung höchst bedeutungsvollen Kodex 159 der Bibliothek der medizinischen Fakultät von Montpellier gegeben und den ganzen Kodex im siebten Bande veröffentlicht.

liegen. Das empfand ein in der Praxis des Gesanges wohl erfahrener Mönch der Insel Reichenau, Hermannus Contractus. Er suchte daher eine Notenschrift zu erfinden, welche vor allem die Intervalle klar und deutlich machen sollte. Hatten zwei Noten dieselbe Tonhöhe, so bezeichnete er sie mit e. War die zweite Note einen ganzen Ton tiefer oder höher als die vorhergehende, so setzte er auf dieselbe ein t. u. s. w. So war Hermann der Lahme in den Stand gesetzt, mit fünf Buchstaben jedes Intervall des Choralgesanges genau zu bestimmen. Folgende Tabelle zeigt die Verwendung und Bedeutung der Buchstaben:<sup>1)</sup>

e (aequaliter) bezeichnet die gleiche Tonhöhe;

t (tonus) den Ganzton;

s (semitonium) den Halbton;

ts (tonus cum semitonio) die kleine Terz;

tt (tonus cum tono) die große Terz;

d (diatessaron) die Quart;

δ (diapente) die Quint;

δs (diapente cum semitonio) die kleine Sext;

δt (diapente cum tono) die große Sext;

δd (diapente cum diatessaron) die Oktave.

---

<sup>1</sup> Sieh Gerbert *Scriptores ecclesiastici de musica*, II., S. 149 ff.

Diese Bezeichnung der Melodie hatte allerdings den Vorteil, daß man die Tonschritte oder Intervalle unmittelbar ablesen konnte; sie zeigte auch an, ob die Melodien nach aufwärts oder nach abwärts sich bewege. Denn bei absteigender Melodie wurde das Intervallzeichen mit einem Punkte versehen, welcher fehlte, wenn die Melodie sich erhob.

Wo das Steigen oder Fallen der Melodie aus anderen Schriftzeichen (aus den bald zu behandelnden Neumen) ersichtlich war, ließ der Schreiber die Punkte weg, so z. B. in dem Kodex 14965 a der Münchner Hofbibliothek<sup>1</sup> aus dem 12. Jahrhundert:

In der Praxis kam die Schrift des Reichenauer Mönches so selten zur Verwendung, wie die zuerst angeführte Buchstabenschrift.

Ebensowenig Erfolg hatte ein Theoretiker des 10. Jahrhunderts: H u k b a l d. Dieser wollte Tonhöhe und Intervalle auf folgende Weise erkenntlich machen:

			ta,
<i>Tonus:</i>		li-	
<i>Tonus:</i>	Ec-	Isra-	in quo
<i>Semitonium:</i>	ce	he-	
<i>Tonus:</i>		vere	

<sup>1</sup> Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien, II. Teil: Neumenkunde, S. 111.

Die Absicht des Verfassers ist klar. Er bezeichnet die Tonhöhe durch den Stand der einzelnen Silbe in dem Notensystem. Die Intervalle sind durch die am Anfange der Zwischenräume stehenden Worte Tonus (Ganzton) und Semitonium (Halbton) bestimmt. Diese Art der musikalischen Schrift fand mancherorts Anklang.<sup>1</sup> Doch auch sie wurde für die Praxis wenig verwendet, denn es fehlte ihr zunächst an Übersichtlichkeit, dann erwies sie sich als ganz unzulänglich, sobald mehrere Noten auf eine Silbe trafen, und selbst bei syllabischen Gesängen von größerem Umfange der Melodie mußte sie untauglich erscheinen.

So hatten alle Versuche, die Melodie nach ihrer Tonhöhe aufzuzeichnen, fehlgeschlagen. Sie bezeichneten zwar unzweideutig die Tonhöhe der einzelnen Silben und damit die Melodie, allein die Praxis fand diese Schrift für ungenügend. Für die Geschichte des gregorianischen Gesanges und der Musik überhaupt sind sie jedoch von größter Bedeutung. Denn einerseits sind diese Versuche der Notation für die Entzifferung der alten Neumenschrift von großem Werte, andererseits aber trugen sie zur Entwicklung der Neumenschrift sehr wesentlich bei, wie wir bald sehen werden.

<sup>1</sup> Sieh Vivell, Der gregorianische Gesang, S. 44.



**b) Die gebräuchlichste Notenschrift (Neumenschrift).**

Die bisher betrachteten Arten von Notenschriften hatten alle das Gemeinschaftliche, daß sie die Tonhöhe der Melodie wiedergaben. Die anderen Elemente, welche doch auch bei dem Zustandekommen der Melodie ihren Anteil haben, wurden dabei übersehen. Keine von den besprochenen Musikschriften hatte ein Zeichen für den dynamischen Wechsel und für Perioden der Melodie. Man konnte aus ihnen nicht ersehen, welche Noten sich enger aneinander schlossen und unter sich ein Ganzes, eine Gruppe, bildeten. Und gerade dieses wichtige Element vermißte man ungern in der alten Zeit, welche mehr auf das Formbildende der Melodie, auf Periodenbau und die mit diesem aufs innigste verbundene Dynamik sah. Diese beiden musikalischen Elemente auszudrücken, hatte man schon frühzeitig eine Schrift erfunden, die sogenannte Neumenschrift. Und sie behauptete allen angeführten Versuchen gegenüber das ganze Mittelalter hindurch die Oberhand, bis sie sich durch eine Verbindung mit den genannten Notenschriften zur heutigen entwickelte.

## I. Cheironomische Neumen.

Die Anfänge der Neumenschrift weisen auf jene Zeiten zurück, in welchen Vorleser und Sänger so maßvoll sangen, daß ihr Gesang mehr dem Reden als dem eigentlichen Gesange glich. Solcher Art war nach dem Zeugnis des heil. Augustin der Gesang der Kirche von Alexandrien zur Zeit des heil. Athanasius, und der heil. Isidor ist der Ansicht, daß in den Urzeiten des Christentums der Gesang überall diese Form gehabt hätte. Allerdings brauchen wir uns die Reden der alten Griechen nicht analog unserem Sprechen vorzustellen. Im Gegenteil sie machten ihre Sprache durch Hebung und Senkung der Stimme zum Gesange. Es verlangte ein eigenes Studium in der Rednerschule, diese Stimmbeugung zu erlernen. Der Lehrer der Redekunst zeichnete gewissermaßen diese Erhebungen und Erniedrigungen der Stimme vor, indem er einen Strich von unten nach oben »/« auf jene Silbe setzte, welche der Schüler höher zu sprechen hatte. Verlangte dagegen die Silbe einen tieferen Ton, so versah er sie mit einem Striche von oben nach unten »\«. Dort nun, wo der Gesang nach dem Zeugnis des heil. Isidor und Augustin sich von dem Vortrage

eines Redners nicht allzuweit entfernte, war es naheliegend, auch jene Zeichen zu entlehnen, deren sich die Lehrer der Beredsamkeit bedienten. Wollte man einen höheren Ton bezeichnen, so versah man die Silbe mit einem Accentus acutus »/«, und als Zeichen des Stimmfalles stand der Accentus gravis »\«.

Diese Zeichen genügten zur Andeutung einfacher Melodien vollauf, ja selbst reichere Lieder ließen sich mittels derselben aufschreiben. Man brauchte die beiden Arten von Akzenten nur miteinander zu verbinden. Wie diese Akzente verbunden wurden, zeigt nebenstehende Tabelle auf Seite 243.

Die Tabelle braucht keine weitere Erklärung, sie zeigt ganz deutlich, wie aus dem einfachen Accentus acutus und gravis (für letzteren wurde auch ein wagrechter Strich oder ein Punkt gesetzt), alle zwei-, drei-, vier-, ja fünfteiligen Notengruppen entstanden sind.

Aus diesen Zeichen konnte der Sänger entnehmen:

1. Die Richtung der Melodie;
2. die Anzahl der Töne einer Melodie, denn jeder Ton hatte sein Zeichen;
3. die Zusammengehörigkeit der Noten einer Melodie, denn jene Noten, welche

Nr.	Zeichen	N a m e	B e d e u t u n g	Moderne Schrift
1	/	Virga	höher stehende Note	┘
2	\ _ .	Punctum	tiefe Note	┘
3	∩∩	Clivis	hohe und tiefe Note	┘┘
4	✓/	Podatus	Umkehrung der vorhergehenden Gruppe	┘┘
5	1.2.3	Climacus	eine absteigende Figur von wenigstens drei Noten	┘┘
6	✓/✓	Scandicus	aufsteigende Figur	┘┘
7	∩	Porrectus	drei Noten, deren mittlere tiefer ist als die beiden anderen	┘┘
8	∩	Torculus	drei Noten, von denen die mittlere die höchste ist.	┘┘
9	1.2	Climacus resupinus	ein Climacus mit angefügter Virga	┘┘
10	∩.	Porrectus subbipunctis	Porrectus mit zwei absteigenden Noten	┘┘

in einem Atem zu singen waren, hatten keinen oder nur unmerklichen Abstand voneinander.

Auf die Tonhöhe und Intervalle nahm diese Notenschrift gar keine Rücksicht, denn ob der Torculus einen Ganzton oder eine Terz umfaßte, ob ein Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Intervall dieser Figur sei, das wollte der Schreiber nicht andeuten. Aber eben deshalb konnte es auch der Sänger den Neumen nicht entnehmen, ob er einen Halbton, einen Ganzton, eine kleine Terz oder eine Quart singen sollte. Dies lernte er nur aus der mündlichen Überlieferung kennen. Das Gedächtnis des Sängers hatte hierin die Hauptsache zu leisten, ein Umstand, der schon im neunten Jahrhundert von Aurelian von Réomé und etwa hundert Jahre später von Hukbald hervorgehoben wurde. Ja, letzterer suchte bereits nach einem Mittel, die Tonhöhendifferenz der einzelnen Noten zu bestimmen.

Übrigens waren dadurch die Gesänge keineswegs der willkürlichen Änderung preisgegeben. Was die Schrift an Deutlichkeit zu wünschen übrig ließ, das ersetzte die eifrige Übung unter der Leitung des Gesangsmeisters und der tägliche Gebrauch des Gesanges im Gottesdienste. Es waren ver-

hältnismäßig wenig Melodien, welche das Gedächtnis zu bewältigen hatte, sodann wurde dasselbe schon von Jugend auf fleißig geübt, und da im Chore die alten ehrwürdigen Greise mit den Knaben sangen, so wäre ein Ändern der Melodien von Seite des Vorsängers äußerst schwer gefallen.

## II. Diastematische Neumen.

Trotzdem die sogenannten *neumae usuales* (die eben besprochenen durch die tägliche Übung und den Gebrauch verständlichen Neumen) auf diese Weise vollauf genügten, die alten Melodien vor verderblichen Änderungen zu schützen, so machte sich doch vom neunten Jahrhundert an das Bestreben geltend, in den Neumen auf irgend welche Weise die Tonhöhe anzudeuten. Die Versuche Hermanns von Reichenau und des ungefähr gleichzeitig geschriebenen Kodex von Montpellier haben wir schon besprochen. Sie wollten die Neumen durch neu eingeführte Zeichen oder Buchstaben näher bestimmen. Das war nicht der richtige Weg. Man hing zu sehr an der althergebrachten Schrift, als daß man sich durch die Stimmen einiger Theoretiker davon abbringen lassen wollte, zumal da die Vorschläge dieser viele und zum Teil größere Mängel an sich trugen

als die alte Notenschrift. Man mußte vielmehr daran denken, die Neumen selbst zu verbessern und so umzubilden, daß sie im stande waren, auch die Tonhöhenverhältnisse darzustellen.

Eine solche Veränderung hatten aber die Neumen mancherorts bereits erfahren, als jene Theoretiker mit ihren Vorschlägen auftraten. Denn im zehnten und elften Jahrhundert versah man die Virga und den Accentus gravis schon mit Punkten. Man schrieb anstatt des einfachen Striches / und \.

In Süd-Frankreich (Aquitanien) ließ man im elften Jahrhundert, ja schon im zehnten Jahrhundert die Striche fallen und schrieb nur noch die Punkte über- oder untereinander. Und es fehlte nur noch, daß man die Punkte nicht in die gleiche Linie stellte, sondern jene, welche höheren Tönen entsprachen, höher setzte und umgekehrt jene, welche einen tieferen Ton bezeichneten, auch tiefer notierte.

Aber nicht nur im allgemeinen konnte der Schreiber auf diese Weise die Intervalle angeben, es lag vielmehr in seiner Gewalt, den Abstand der Punkte beliebig groß zu machen, entsprechend den größeren oder kleineren Intervallen der Melodie.

In Italien und Süd-Frankreich war diese Schreibweise schon im zehnten und elften Jahrhundert üblich, während man im Norden noch längere Zeit bei den alten neumae usuales verblieb.

Eine genaue Wiedergabe der Tonschritte vermochten jedoch auch die italienischen und aquitanischen Neumen nicht oder nur sehr schwer zu erzielen, da der Schreiber durch genaues Abmessen der Entfernungen viel Zeit und Arbeit verloren hätte, und da vor allem der Sänger die Größe des Zwischenraumes nicht schnell ablesen konnte, solange dieser nicht genau bestimmt war. Dieser Mißstand ließ sich jedoch leicht beheben dadurch, daß man die mittlere Höhe der Melodie durch eine Linie fixierte. In der Tat findet man auch schon im elften Jahrhundert Handschriften, in welchen der Schreiber eine Linie in das Pergament einritzte oder einzeichnete. Diese Linie bezeichnete in der Regel den Ton *f*, da er etwa der mittleren Tonhöhe entsprach. Damit waren die unmittelbar an *f* angrenzenden Töne *e*, *g* und auch *d* und *a* leicht kenntlich. Je weiter sich jedoch die Tonhöhe von *f* entfernte, desto undeutlicher mußte ihre Schreibart werden. Darum fügten manche Schreiber eine zweite Linie hinzu, auf welcher sie den Ton *c*



notierten, andere bezeichneten auf einer dritten Linie a und auf einer vierten d. Dadurch war es den Schreibern ermöglicht, die Intervalle der Melodien genau wiederzugeben.

### III. Guido von Arezzo.

Das größte Verdienst um die Choralnotenschrift erwarb sich der Benediktiner-Mönch Guido von Arezzo († 1050). Aus eigener Erfahrung hatte er gelernt, wie schwer es sei, auf Grund der cheironomischen Neumen die Novizen im Gesange zu unterrichten. Der Gesangslehrer hatte die Melodien vorzusingen und die Schüler mußten sie auswendig lernen, denn die damals im Kloster des Guido übliche Neumenschrift gab die Intervalle nicht oder doch nicht ganz deutlich wieder. Guido suchte nach einem Mittel, den Gesangsunterricht zu vereinfachen. Ein solches schien ihm die neue, diastamatische Notierungsweise zu bieten. Guido bediente sich des vierlinigen Notensystems, in das er die Neumen eintrug. Damit aber die Stellung der Halbtöne leicht ersichtlich würde, erhielt die Linie, auf welcher c stand, eine gelbe Farbe, die Linie welche f bezeichnete, war rot. Überdies schrieb Guido, um jeden Zweifel zu beheben, am Anfange dieser Linien die

betreffenden Buchstaben; diese letzte Einrichtung ist der Ursprung der Notenschlüssel. Damit war alles gegeben, was eine Melodie leicht lesbar und leicht singbar machte. In der Tat erzielte Guido auch die unglaublichesten Erfolge. In einem Monate erreichte er mehr als andere Lehrer in jahrelanger Übung. Papst Johannes der XIX. lud den Erfinder der neuen Gesangsmethode nach Rom ein und überzeugte sich von der Trefflichkeit derselben durch eigene Anschauung.<sup>1</sup>

In der Folge überzeugte man sich immer mehr von der Zweckmäßigkeit der guidonischen Methode und ihrer Notation. Sie verdrängte nach und nach in ganz Italien, Frankreich, England und Spanien die alte Schreibart der cheironomischen oder die diastematischen Neumen ohne Linien. Nur Deutschland hielt an der alten Tradition noch lange fest; selbst im vierzehnten Jahrhundert wurden hier noch cheironomische Neumen verwendet.

























#### IV. Die Zeit nach Guido von Arezzo.

In Guido von Arezzo hatte die Notenschrift ihre Vollendung erreicht. Die Neu-

---

<sup>1</sup> Von Guido stammt auch der Gebrauch der Notennamen *ut re mi fa sol la si do*.

men gaben Tonhöhe und Intervallschritte an, ohne ihre Vorzüge preiszugeben. Zwar hat sich die Notenschrift seit der Zeit des Guido in mancher Hinsicht geändert, allein die Veränderungen betreffen nur die äußere Form der Noten. Nachstehende Tabelle gibt diese Änderungen in historischer Reihenfolge an und zeigt, wie die moderne Choralschrift allmählich aus der guidonischen Schrift sich entwickelt hat.

	Virga	Punctum	Clavis	Podatus	Climacus	Scandicus
XI. Jahrhundert						
XII. u. XIII. Jahrhundert						
XIV. u. XV. Jahrhundert						
moderne Schrift						










Eine etwas andere Form nahmen die hauptsächlich in deutschen Gegenden üblichen sogenannten gotischen Neumen an.

	Virga	Punctum	Clivis	Podatus	Climacus	Scandicus
XI. Jahrhundert	ノ	、	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶
XII. u. XIII. Jahrhundert	ノ	、	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶
XIV. u. XV. Jahrhundert	ノ	、	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶
moderne Schrift	ノ	、	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶	𐌺𐌶

### V. Verzierungsnoten.

Neben den erwähnten Akzentneumen treten in den ältesten Neumenhandschriften Zeichen auf, welche in ihrer Form in mancher Hinsicht von jenen abweichen. Eine Tabelle auf Seite 252 wird die gebräuchlichsten derselben wiedergeben.

Nach Pothier sind auch diese Neumen aus den Akzenten entstanden; ihre Formen haben sich aber mit der Zeit mehr abgeschliffen. Nach Wagner sind diese Zeichen ganz anderer Herkunft. Sie sind vielmehr die Überreste oder wenn man will Eindringlinge der griechischen Chromatik. Sie entsprechen unsern heutigen Ziernoten und sind von

Nr.	Zeichen	N a m e	Bedeutung
1	'	Apostropha	▪
	''	Bistropha	▪▪
	'''	Tristropha	▪▪▪
2		Cephalicus	
3		Epiphonus	
4		Oriscus	▪
5		Quilisma	
6		Pes quassus	▪▪
7		Pressus	▪▪▪

untergeordneter Bedeutung und können nur auf die Art der Ausführung einigen Einfluß gehabt haben; ihre melodische Bedeutung deckt sich mit den verwandten Akzentneumen. In späteren Handschriften sind sie meist durch diese ersetzt. Nur deutsche Manuskripte zeigen sich sehr zäh in der Beibehaltung dieser eigenen Neumenform.

## **II. Geschichte der Choralmelodien.**

### **a) Die Melodien vom 11. bis 20. Jahrhundert.**

Nachdem wir im vorausgehenden die Notenschrift des Chorales kennen gelernt haben, ist es uns ermöglicht, einen Schluß auf die Geschichte der Melodien zu ziehen. Wir können die Melodien früherer Jahrhunderte lesen und sie mit den heute im Liber Gradualis oder in dem Antiphonarium niedergelegten Melodien vergleichen. Ja, wir sind in der Lage, die einzelnen Melodien der Chorbücher zu verfolgen und jede Veränderung, welche eine Melodie im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, im einzelnen nachzuweisen. In diesem Umfange verlangt man von einem Handbuche des Choralgesanges keine Geschichte der Melodien. Ein Herausgeber eines Graduale oder Antiphonale mag in solch ausführlicher Weise die Geschichte der Me-

lodian studieren. Für uns genügt es, zu untersuchen, ob die Melodien des gregorianischen Gesanges im allgemeinen sich wesentlich verändert haben seit jenen Zeiten, in welchen sie eingeführt wurden, oder ob wir, von kleinen Einzelheiten abgesehen, heute noch die wahren und echten gregorianischen Melodien besitzen.

Es ist unschwer nachzuweisen, daß unsere heutigen Choral Ausgaben, welche von den Benediktinern von Solesmes gemacht wurden, sich von den Choralbüchern, welche zur Zeit Guidos von Arezzo im Gebrauch waren, nicht wesentlich unterscheiden. Denn eben auf Grundlage der Handschriften des elften und zwölften Jahrhunderts wurden Graduale und Antiphonale ausgearbeitet. Und die Herausgeber gingen bei ihrem Unternehmen so gründlich zu Werke, daß auch solche, welche ihrer Schule fernstehen, ihnen ihre volle Anerkennung nicht versagen können. So forschte z. B. ganz unabhängig von der Schule und Methode der Solesmenser Mönche Pater Dechevrens, S. J., nach den Melodien der alten Zeit; seine Resultate bestätigten fast überall die Echtheit der in den Benediktiner-Ausgaben stehenden Melodien. Ja, man kann behaupten, die Choralforscher sind einig in dem Urteile, daß die gegenwärtig im

Gebrauche stehenden Bücher im wesentlichen auf eine Tradition von 800 bis 900 Jahren zurückblicken.

**b) Die Melodien vom 9. bis 11. Jahrhundert.**

Aber wie steht es mit der Tradition vor Guido von Arezzo, dem Begründer des modernen Liniensystems? Führen die Gesänge des Graduale und Antiphonale ihre Geschichte auch über das elfte Jahrhundert hinauf, vielleicht gar bis zu den Zeiten Gregors des Großen, so daß diese Melodien mit Recht den Namen gregorianische Melodien tragen?

Diese Frage hängt aufs innigste mit der Geschichte der Neumenschrift zusammen, denn vor Guido bediente man sich nur der Neumen, um eine Melodie zu fixieren. Wenn die Neumenschrift vor dem elften Jahrhundert nicht im stande war, die echten gregorianischen Melodien unverfälscht zu überliefern, so können wir über die Melodien vor Guido kein sicheres Urteil fällen und wir müssen darauf verzichten, die Geschichte der Kirchengesänge über das elfte Jahrhundert hinaus zu verfolgen. Nach dem oben Gesagten waren die sogenannten neumae usuales, denn um diese handelt es sich vor allem, sehr geeignet, die melodischen Linien im großen anzudeuten; sie gaben überdies Aufschluß über die



Notenzahl und endlich war aus ihnen ersichtlich, welche Noten einen engeren Zusammenhang hatten. Die Intervallschritte gaben sie jedoch nicht an.

Ferner gehen die frühesten Neumenhandschriften nur bis in das neunte Jahrhundert zurück.

Aus diesen beiden Tatsachen wollte man den Schluß ziehen, daß unsere gegenwärtige Choralpraxis zwar im Einklange steht mit der Praxis des elften Jahrhunderts, daß unsere Melodien ferner mit den Melodien des neunten Jahrhunderts übereinstimmen in den Notengruppen, der Anzahl der Noten und in den großen melodischen Linien, ob sie aber auch in den Intervallschritten mit jenen übereinstimmen, das sei eine ungelöste Frage, die wir wahrscheinlich nie mit Sicherheit beantworten könnten. Ganz und gar unmöglich bleibe es, die Geschichte der Melodien bis auf Gregor den Großen zurück zu verfolgen.

Doch eine solche Folgerung aus den obigen Tatsachen zu ziehen, verstößt gegen die wahren Grundsätze einer historischen Kritik. Eine geschichtlich kritische Behandlung der Melodien zeigt uns gerade das Gegenteil, daß nämlich unsere heutigen Gesänge nicht nur die Melodien Guidos von Arezzo und

seiner Zeit repräsentieren, sondern daß sie auch mit Fug und Recht Melodien des heil. Gregor des Großen und der ersten christlichen Jahrhunderte heißen. Die Melodien des guidonischen Antiphonale und Graduale sind vor allem identisch mit jenen des neunten Jahrhunderts. Denn Guido von Arezzo hat, wie er selbst sagt, nicht neue Melodien geschaffen, sondern nur die alten Gesänge in neuer Form niedergeschrieben. Er hat die sogenannten *neumae usuales* in diastematischer Form in sein Liniensystem eingetragen. Wenn also Guido die alten Neumen entziffern konnte und sie wortgetreu wiedergeben wollte, so können wir heute noch in seinen Melodien die Gesänge des neunten Jahrhunderts erblicken.

Daß aber Guido die alte herkömmliche Notation zu entziffern verstand und sie auch richtig wiedergab, geht aus dem Umstande hervor, daß niemand ihm größere Veränderungen vorwarf.

Wie wäre es ferner zu erklären, daß andere Notenschreiber, welche die Tradition des Klosters von Arezzo nicht kannten, bei ihrer Transskription genau zu denselben Resultaten gelangt sind wie Guido, wenn Guido und seine Zeit die alten Neumen nicht genau wiederzugeben vermochten? Denn in Frank-

reich, Italien, England und zuletzt auch in Deutschland wurden nicht die Antiphonarien und Gradualien des Guido von Arezzo abgeschrieben, sondern jede Kirche trachtete ihre eigene Überlieferung beizubehalten und das, was sie selbst sang, in der neuen Notationsweise zu fixieren.

Nun weisen aber die Antiphonarien und Gradualien des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts eine überraschend große Ähnlichkeit auf. Daraus folgt, daß zur Zeit, wo Guido die Melodien der alten Neumenkodizes in moderne Notenschrift übersetzte, Frankreich, Italien, England und Deutschland die Notenschriftzeichen lesen konnten und daß Guido dieselben richtig gelesen hat, so wie sie die ganze Kirche im elften Jahrhundert gelesen hat.

Als Grund der Übereinstimmung kann nur die Überlieferung angegeben werden. Bei der allgemeinen Verbreitung der Tradition läßt sich aber nicht annehmen, daß dieselbe erst in der unmittelbar vorhergehenden Zeit sich gebildet habe. Sie muß vielmehr wenigstens so alt sein wie unsere ältesten Handschriften, welche bis in das neunte Jahrhundert hinaufreichen.

Mithin können und müssen wir annehmen, daß unsere Melodien dieselben sind, welche

in den ältesten Schriftdenkmälern des Kirchengesanges, den Neumenkodizes des neunten und zehnten Jahrhunderts, enthalten sind.

**c) Die Melodien vom 7. bis 9. Jahrhundert.**

Noch fehlen uns aber zwei Jahrhunderte bis auf die Zeit des großen Reorganisators der Liturgie und Kirchenmusik, des heiligen Gregor des Großen. Allein auch in diesen Jahrhunderten erlitten die Choralgesänge keine wesentlichen Änderungen. Im neunten Jahrhundert war man davon überzeugt, daß die Melodien, welche man damals sang, von dem heiligen Papste Gregor dem Großen herrührten. Als Zeuge dieser Ansicht tritt der Verfasser der Lebensbeschreibung des heil. Gregor, der Diakon Johannes auf, der berichtet, er habe mit eigenen Augen das Antiphonar gesehen, welches in Rom als Autograph des heil. Gregor aufbewahrt wurde. Papst Leo IV. (847—855) schreibt an Abt Honoratus, daß in Rom und an anderen Orten noch heute der Gesang des heil. Gregor in Übung sei. Im gleichen Sinne reden auch die Zeugnisse eines Papstes Hadrian II., Hildegard und Walafrid Strabo.

Um die Wende des achten Jahrhunderts war man ebenfalls der festen Überzeugung, daß die Chormelodien, welche man damals

sang, ihren Ursprung bis auf Gregor den Großen zurückführten. Agobard von Lyon, Amalar von Metz und Amalar von Trier<sup>1</sup> bezeugen dies ausdrücklich.

Mit dem Zeugnisse Egberts von York erreichen wir schon den Anfang des achten Jahrhunderts. Denn auch Egbert setzt es als eine bekannte Tatsache voraus, daß die zu seiner Zeit in England üblichen Melodien auf den Apostel Englands, den heil. Gregor zurückgehen.

Aber gerade England, das Land, in welches der heil. Gregor seine Schüler als Apostel und Sangesmeister zugleich schickte, bringt uns noch ein wertvolles Zeugnis aus dem Jahrhunderte selbst, in welchem Gregor der Große starb. Der heil. Beda, nicht ganz siebzig Jahre nach dem Tode des großen Papstes geboren, berichtet von einem im Jahre 688 gestorbenen Bischof, daß er große Kenntnisse hatte in dem römischen Gesange, den er von den Schülern des heil. Gregor erlernt habe. Ebenso weiß Beda von einem Zeitgenossen zu erzählen, daß er von den Nachfolgern der Schüler des heil. Gregor in Gent im Kirchengesange unterrichtet worden sei.

---

<sup>1)</sup> Nach einigen Autoren sind diese beiden Schriftsteller identisch.

Halten wir diese Zeugnisse mit dem Tatbestand der Neumenbücher des neunten und zehnten Jahrhunderts zusammen, so ergibt sich von selbst der Schluß, daß die Melodien des neunten und zehnten Jahrhunderts die wahren und unverfälschten gregorianischen Gesänge darstellen, denn England bezeugt im siebenten und achten Jahrhundert, daß es seine Melodien vom heil. Gregor erhalten habe, Frankreich behauptet im achten Jahrhundert, die gregorianischen Melodien zu besitzen; Italien weist im neunten Jahrhundert ein Buch auf, das die ursprünglichen gregorianischen Weisen enthalten soll.

Man könnte nun freilich einwenden, England hat seine Melodien später geändert, Frankreich hat im siebten Jahrhundert die echten Melodien nicht rein erhalten und das gleiche gelte von Italien. — Ganz abgesehen davon, daß einer solchen Ansicht jede historische Begründung fehlt, wird sie durch die einmütige Leseart der alten Handschriften Lügen gestraft. Denn es ist nicht denkbar, daß man in England im neunten Jahrhundert genau in demselben Sinne den gregorianischen Gesang verändert haben sollte, wie die französischen und italienischen Korrektoren, ohne daß uns von dieser Änderung auch nur ein historisches Zeugnis etwas berichten würde,

da wir ja für die geringfügigsten Änderungen in der Liturgie und besonders im kirchlichen Gesange Berichte haben. Noch weniger gerechtfertigt wäre die Annahme, daß die Franken im neunten Jahrhundert sich von den Italienern einen neuen Gesang aufdrängen ließen unter dem Namen eines gregorianischen Gesanges, nachdem sie selbst schon im achten Jahrhundert sich im Besitze des echten ursprünglichen Gesanges glaubten.

Wenn wir aber trotz alledem in den Handschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts eine staunenswerte Einheit und Übereinstimmung der überlieferten Neumen finden, so läßt sich dafür nur ein genügender Grund anführen, nämlich, daß sich die ursprüngliche gregorianische Gesangsweise unverfälscht bewahrt habe bis ins neunte Jahrhundert, daß sie von dort dem elften Jahrhundert mit seiner genauen Notenschrift ebenso treu überliefert wurde und daß wir heute noch der Hauptsache nach in dem Besitze der echten traditionellen gregorianischen Gesangsweisen sind.

**d) Die Melodien vor dem heil. Gregor dem Großen.**

Ja, wir dürfen sagen, unsere heutigen Melodien reichen vielleicht noch über die Zeiten des sechsten Jahrhunderts hinaus. Allerdings

werden wir hier von geschichtlichen Zeugnissen verlassen. Wir wissen nicht genau, in welchen Maßnahmen die Reformtätigkeit Gregors bezüglich der Kirchenmusik bestanden habe. Doch das dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß Gregor keinen völlig neuen Kirchengesang schuf. Denn sein Biograph sagt von ihm nur, daß er die Gesänge in einem Buche gesammelt habe. Der Grundstock der gregorianischen Gesänge geht also über diesen großen Papst hinaus bis in die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeit zurück. Ob aber die Tätigkeit des heil. Gregor infolge dieser einfachen Bemerkung seines Biographen in bloßem Sammeln bestanden habe, oder ob er die seiner Sammlung einverleibten Gesänge auch einer Revision und Umänderung unterzogen habe, werden wir später untersuchen.

Eine Vergleichung der gregorianischen Melodien mit dem ambrosianischen Gesange ergibt jedoch, daß eine solche Revision der Melodien nicht das Wesen des Gesanges selbst betraf, sondern fast nur auf eine Vereinfachung der Gesänge sich beschränkte.

Hieraus folgt für die Geschichte der Melodien des Choralgesanges die Tatsache, daß die Lieder der Kirche sich im wesent-



lichen unverfälscht aus den ersten christlichen Jahrhunderten bis in unsere Zeit erhalten haben.

### **III. Geschichte der Verbreitung des Choralgesanges.**

#### **a) Entstehung und erste Ausbreitung des Chorales.**

Der Gesang war im christlichen Gottesdienste von Anfang an üblich und mit der Liturgie verbreitete sich auch der christliche Kirchengesang. Schon der heil. Paulus fordert die Christen auf: »den Herrn zu preisen in Psalmen, Hymnen und geistlichen Gesängen«. <sup>1</sup> Psalmen und Hymnengesang ist demnach so alt wie die Kirche selbst. Bezüglich der Melodien dieser Psalmen- und Hymnengesänge ist uns allerdings nichts Näheres berichtet. Aber es legt sich der Gedanke nahe, daß die Christen die Gesangsweise von jenen übernahmen, denen sie Gesangstexte entlehnten, von den Hebräern.

Allerdings erheben sich gegen diese Ansicht einige Autoren, sie wollen den Beginn des christlichen Kirchengesanges erst in die Zeit nach den Christenverfolgungen der ersten drei Jahrhunderte verlegen, oder dieselbe aus der griechischen Musik ableiten; doch mit

---

<sup>1</sup> Ephes., V, 19, u. a. O.

Unrecht. Denn, wenn auch die Christen während der Dauer einer Verfolgung ihre Gesänge vorsichtigerweise einschränkten, so kamen sie, wenn der Sturm sich vorübergehend legte, wiederum der paulinischen Vorschrift nach und sangen Psalmen und Hymnen, wie sie es von den Aposteln und Glaubensboten erlernt hatten.

Die Gründe aber, welche dafür sprechen sollen, daß der gregorianische Gesang seine Quelle in der griechischen Musik habe, sind von Pater Dechevrens, S. J., und anderen zur Genüge entkräftet worden.

Daraus aber, daß der christliche Kirchengesang aus der althebräischen Tempelmusik seinen Ursprung herleite, können wir auf seine Beschaffenheit schließen. Wir müssen allerdings hiebei das Wort eines alten Kirchenschriftstellers, Klemens von Alexandrien, gegenwärtig halten, welcher schreibt: »Nur bescheidene und züchtige Harmonien soll man zulassen, weichliche dagegen und solche, welche den Sinn betäuben, soviel wie möglich fernhalten. Denn sie verleiten mit ihren unreinen und gekünstelten Tongängen zu einem erschlaffenden Lebenswandel. Ernste und zur Enthaltbarkeit führende Melodien hingegen lassen Trunkenheit nicht aufkommen. Chromatische Harmonien und leicht-

sinnige Gesänge, wie sie bei Trinkgelagen, wo man sich mit Kränzen schmückt, herkömmlich sind, und die Musik der Buhlerinnen soll man durchaus meiden.« Und derselbe Schriftsteller sagt vom christlichen Kirchengesang: »Wir brauchen nur ein Instrument, das friedbringende Wort allein . . . nicht das alte Psalterium, die Tuba, Pauke und Flöte, die diejenigen lieben, welche sich zum Kriege üben.<sup>1</sup>

Im zweiten Jahrhundert verschmähte also der Kirchengesang begleitende Instrumente, er vermied die chromatischen Melodien und die gekünstelten Intervalle der Tempelmusik und hielt sich ausschließlich an die wahrhaft ernstesten und würdigen Melodien derselben.

In der ganzen Anlage der Gesänge hatte sich noch nichts geändert. Die Psalmen wurden gesungen wie im Tempel, d. h., ein Sänger sang einen Vers vor, das ganze Volk sang denselben nach oder es wiederholte nach jedem Vers des Vorsängers einen bestimmten immer wiederkehrenden Refrain. Ein Beispiel dieser Gesangsart ist der Psalm 135: *Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in aeternum misericordia ejus.*

---

<sup>1</sup> Klemens von Alexandrien, Paedag. II, 4; Migne, P. G. 8, 443.

Die erste Art des Psallierens war laut des Zeugnisses der gallischen Pilgerin Sylvia (zirka 380) in Jerusalem üblich. Für die zweite Art treten die Kirchenschriftsteller Eusebius, Augustinus u. a. ein.

Daneben war wenigstens im vierten Jahrhundert eine andere Art von Psalmodie üblich. Die ganze Gemeinde teilte sich in zwei Chöre, die abwechselnd die einzelnen Psalmverse sangen, wie heute noch die Psalmen der Vesper gesungen werden. Dieser Gesang erhielt den Namen »antiphonischer Gesang«, weil die beiden Chöre einander wechselseitig zusangen. Der Psalm wurde nicht selten mit einem Gesangstext eingeleitet, damit der Chor die Melodie des Psalmes leicht fassen konnte. Am Schlusse des Psalmes wiederholte man die »Antiphon« (d. h. jenen einleitenden Gesangstext), ja, sie wurde selbst zwischen den Psalmversen öfters eingelegt. In diesem Falle unterschied sich der antiphonische Gesang von dem früher beschriebenen Responsorialgesang dadurch, daß die beiden Chorthälften die Verse des Psalmes übernahmen (welche im Responsorialgesang immer einem Vorsänger zufielen) und gemeinschaftlich die Antiphon sangen.

Wann diese neue Art der Psalmodie in der Kirche aufkam, läßt sich nicht mit

Sicherheit entscheiden. Der Geschichtsschreiber Socrates berichtet, daß der heil. Ignatius von Antiochien dieselbe eingeführt habe. Nach Sozomenes stammt sie aus Syrien und wurde durch zwei syrische Mönche um die Mitte des vierten Jahrhunderts in Antiochien eingeführt. Jedenfalls war sie zur Zeit des heil. Basilius um das Jahr 375 schon im ganzen Orient bekannt. Im Abendlande verschaffte ihr der heil. Ambrosius Eingang.

Die dritte Art von Gesängen der ersten christlichen Zeiten stellen die Hymnen dar. Als die ältesten uns überlieferten Gesänge, deren Text nicht der Heiligen Schrift entnommen waren — denn diese Gesänge nannte man Hymnen —, dürfen das Gloria in excelsis Deo und Te decet laus gelten. Für die Praxis des Hymnengesanges im zweiten Jahrhundert sprechen die beiden von Klemens von Alexandrien verfaßten Hymnen an den Erlöser und an den Lehrer. Das Konzil von Laodikea verbot im Jahre 361 zwar den Gebrauch, außerbiblische Texte im Gottesdienste zu singen, weil sich große Mißbräuche eingeschlichen hatten. Allein die herrlichen Geistesprodukte eines Ephrem in Syrien (306—373) und eines Gregor von Nazianz in Konstantinopel u. a. ließen sich nicht mehr verdrängen.

Das Abendland wurde durch den großen Bekennerbischof Hilarius von Poitiers († 367) mit den morgenländischen Hymnen bekannt gemacht. Hilarius übersetzte mehrere Hymnen, die er in der Verbannung kennen gelernt hatte. Er verfaßte auch eigene Hymnen. Die beiden größten Hymnendichter der lateinischen Kirche sind der heil. Ambrosius von Mailand und Prudentius, ein Spanier.

Neben ihnen verdienen noch die beiden, einer etwas späteren Zeit angehörenden Hymnendichter Sedulius und Venantius Fortunatus rühmend erwähnt zu werden.

Wie waren aber die Melodien aller dieser Gesänge beschaffen? Die Denkmale, welche die Melodien überliefern konnten, sind uns nicht erhalten geblieben. Wir sind deshalb auf die gelegentlichen Aussprüche der kirchlichen Schriftsteller angewiesen. Doch dürfte aus der Entstehungsweise und aus der Bestimmung der einzelnen Gesangsarten ein Schluß auf ihre Kompositionsweise erlaubt sein. Der Responsorialgesang war ein Sologesang, er war die Fortsetzung des Sologesanges der Synagoge. Beides spricht dafür, daß er durch Melodienreichtum ausgezeichnet war. Von solchen reichen Melodien und ihrer Wirkung auf das Gemüt des Gläubigen spricht auch der heil. Augustin ausdrücklich in seinen

Confessiones<sup>1</sup>. Andere Zeugnisse des melismatischen Sologesanges enthalten die Schriften des heil. Hieronymus, Cassiodors u. a.<sup>2</sup>

Der Antiphonalgesang war seiner Bestimmung nach Chorgesang; er mußte daher immer verhältnismäßig einfach bleiben. Auch für die Existenz einer solchen einfachen Gesangsweise können wir die Autorität des heil. Augustin anrufen, der im Zweifel ist, welche Art von Musik sich besser für die Kirche gezieme, die reichmelismatische oder die einfache des heil. Athanasius<sup>3</sup>.

Die Hymnen endlich waren Volksgesänge im eigentlichen Sinne des Wortes. Sie waren darum wahrscheinlich meist syllabisch, da diese Gesangsform am meisten populär ist.

#### **b) Die Reform Gregors des Großen.**

Das war der Stand des kirchlichen Gesanges, den der heil. Papst Gregor der Große am Ende des sechsten Jahrhunderts in Rom antraf und dem er seine reformatorische Tätigkeit zuwendete. Wo Gregors verbessernde Hand eingegriffen, läßt sich heute nicht mehr im einzelnen mit Sicherheit

<sup>1</sup> Confessiones, X, 33.

<sup>2</sup> Sieh Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, I, S. 32 ff.

<sup>3</sup> Confessiones, X, 33.

feststellen. Doch machen neuere Forschungen über Gregors kirchenmusikalische Tätigkeit folgende Tatsachen sehr wahrscheinlich:

1. Gregor der Große war in seiner ganzen liturgischen Reformtätigkeit auf Einschränkung und Abkürzung bedacht. Die Liturgie wurde seit den Apostelzeiten um vieles bereichert, namentlich waren es die Responsorialgesänge, welche den Gottesdienst sehr in die Länge zogen. Hier mußte der große Papst Wandel schaffen, wenn ihm daran gelegen war, die liturgische Feier wieder mehr zur ursprünglichen Einfachheit zurückzuführen. Seine erste kirchenmusikalische Reformarbeit lag darin, diese Gesänge auf das rechte Maß einzuschränken. In der Tat ist der gregorianische Gesang in den Allelujajubilen und ähnlichen lang ausgesponnen Melismen viel bescheidener als der ambrosianische Gesang, wie ein Vergleich eines von Wagner in der ersten Auflage seiner Einführung in die gregorianischen Melodien Seite 45 gegebenen ambrosianischen Alleluja mit den gregorianischen Gesängen des liber Gradualis ergibt.

2. Nach dem heil. Abte Odo von Cluny bestand die Reformtätigkeit des großen Papstes ferner in der Ordnung der Melodien. Mit anderen Worten, er wählte aus den schon



bestehenden Melodien die für die einzelnen Textklassen passenden aus, indem er die einen für den Introitus, die anderen für das Graduale und wieder andere für das Offertorium bestimmte, d. h. von ihm rührte nach der Meinung dieses heil. Abtes das typische Gepräge der Melodien her. Er schreibt: »Es ist klar, daß der heil. Gregor mehr als jeder andere durch göttlichen Beistand das Verständnis dieser Kunst erreicht hat. Denn es ist ganz wunderbar, wie er in den nächtlichen Responsorien uns aus der Schlafbefangenheit ernst und nachdrucksvoll zum Wachen ermuntern will; in den Antiphonen ist seine Weise leicht und lieblich; in dem Introitus sammelt er wie mit Heroldsrufen zum heiligen Dienst; das Alleluja ist voll süßer Freude; im Tractus und Graduale geht er eben, gemessen in tieferer Stimmlage einher. In den Offertorien und besonders in ihren Versen offenbart er alle Macht seiner Kunst.«<sup>1</sup>

3. Gregor hatte aber auch Ergänzungen vorzunehmen. Er führte mehrere Heiligenfeste ein und setzte für den Montag und Dienstag der Pfingstwoche und andere Tage eigene Messen fest. Er regelte den Gesang der

---

<sup>1</sup> Patr. lat. 133. 783.

Communio. Für alle diese Gelegenheiten mußte er entweder neue Melodien schaffen oder wenigstens alte anpassen.

4. Gregor sammelte alle Melodien in einem Buche, das als Norm und Richtschnur des kirchlichen Gesanges für alle Zeiten gelten sollte.

5. Gregor erhob die schon vor seiner Regierung bestehende Sängerschule der Kirche von Rom zu hoher Blüte.

Die letzten beiden Maßnahmen kennzeichneten den weittragenden Blick des praktischen Römers. Auch seine Vorgänger auf dem päpstlichen Stuhle hatten schon ihre Aufmerksamkeit dem kirchlichen Gesange zugewendet, allein ihre Anordnungen hatten keinen langen Bestand, denn sie wurden bald wieder vergessen. Indem aber Gregor in seinem Antiphonar die Melodien fixieren ließ und in der Sängerschule eine Korporation für die authentische Erklärung der in dem Buche niedergelegten Gesänge schuf, sicherte er seinem Werke den Erfolg für alle Zukunft. Die unverfälschte Gesangsweise Roms, wie sie das Antiphonar und die römische Sängerschule aufwiesen, begann seit den Zeiten des heil. Gregor ihren Eroberungs- und Siegeslauf unter allen christlichen Völkern des Abendlandes.

**c) Die Ausbreitung des Choraes nach Gregor dem Großen.**

In Italien, besonders in jenen Länderstrichen, in denen die römische Kirche Güter und Ländereien besaß, wurde der gregorianische Gesang schon zu Lebzeiten des großen Papstes eingeführt, wie uns von Sizilien ausdrücklich berichtet wird.

Nach England wurde der reformierte Gesang Roms vom heil. Augustin und seinen Gefährten gebracht, die vom heil. Gregor selbst als Apostel dorthin gesandt wurden. Etwa sechzig Jahre nach Gregors Tod gingen auf Veranlassung des Papstes Vitalian weitere Glaubensboten nach England, und im Jahre 679 kam in Begleitung des Abtes Benedikt Biscop der römische Kantor Johannes, um die Mönche von Canterbury und Wearmouth im römischen Gesange zu unterweisen. Durch die Bemühungen des heil. Wilfrid, Acca und Aldhelm breitete sich der römische Gesang im ganzen Lande aus. Gleichsam als Schlußstein der ganzen Bewegung kann das Konzil von Glasgow 747 betrachtet werden, das bestimmte, daß der liturgische Gesang so ausgeführt werden solle, wie er in dem aus Rom gebrachten Gesangbuch enthalten sei. Seit dieser Zeit hielten die englischen Klöster

den römischen Gesang in Ehren, und erst die Reformation mit ihrer brutalen Gewalt brachte es dahin, daß die gregorianischen Melodien verstummten in einem Lande, in welchem sie nahezu tausend Jahre zu Gottes Ehre und Ruhm erschallten.

In Frankreich wurde der römische Gesang zugleich mit der römischen oder besser gesagt gregorianischen Liturgie eingeführt. Ein Hauptverdienst an der Ausbreitung desselben hatten die großen Frankenkönige Pipin und Karl. Seit dem Jahre 753 war Pipin bemüht, römische Liturgie und römischen Gesang in seinem Reiche einzuführen, in welchem bisher gallikanisch-gelasianische Liturgie im Gebrauche war. Bischof Chrodegang von Metz führte den Gesang, welchen er in Rom selbst kennen lernte, in seiner Diözese ein. Auf Bitten Pipins sandte der Papst Paul I. ein Gesangbuch für die Messe, eines für das Stundengebet und ein Responsoriale nach Frankreich. Überdies schickte er einen römischen Gesanglehrer namens Simeon nach Rouen, wo Remigius, der Bruder Pipins, den bischöflichen Sitz inne hatte, damit er dort eine Gesangschule nach dem Vorbild der römischen Sängerschule gründe. Simeon wurde zwar bald wieder abberufen, allein er festigte und

vollendete sein Werk, indem er einige Kleriker nach Rom mitnahm und dort den Unterricht weiterführte.

Was Pipin begonnen, das vollendete Karl der Große. Im Jahre 789 verordnete er in einem an den Klerus des ganzen Reiches gerichteten Gesetze, daß alle den Cantus Romanus erlernen sollten und daß nur dieser Gesang bei liturgischen Funktionen zur Verwendung kommen dürfe. Karl errichtete in seiner Pfalz eine Sängerschule, die er der römischen nachbildete, bat die Päpste zu wiederholten Malen um römische Sänger für den Unterricht der Franken. Dieselben wurden ihm auch zugestellt. Ebenso erhielt er mehrere Abschriften der römischen Chorbücher. Kein neues Buch durfte dem Gebrauche übergeben werden, ehe seine Übereinstimmung mit diesen Abschriften der römischen Gesangbücher erwiesen war. Die theoretische Begründung und Erklärung der Chormelodien übernahm der von Karl dem Großen hochgeschätzte Lehrer des Frankenlandes, Alkuin.

Durch Karl den Großen war der gregorianische Gesang im Frankenlande zu unbestrittener Herrschaft gelangt. Kloster und Kathedralschulen wetteiferten, einander im Gesange und im Lobe Gottes zu übertreffen.

Lange Zeit erhielt sich der gregorianische Gesang zumal in den Klöstern auf der Höhe, auf welche ihn im neunten und zehnten Jahrhundert die Bemühungen der Fürsten und die Begeisterung der berühmten Kongregationen des Benediktinerordens erhoben hatten. Erst das Eindringen der Mensuralmusik vermochte die Achtung und Liebe zu dem Chorale zu mindern.

Besondere Pflanzstätten des römischen Gesanges waren die Sängerschulen von Metz, Soissons, Tours, Chartres, Orléans, Lyon, Rouen, S. Evroult, Cluny Troyes u. a.

Unter den Schriftstellern, welche in dieser Zeit auf dem Gebiete des Chorales in Frankreich tätig waren, sind zu nennen: Alkuin, Aurelian von Réomé (850), Regino von Prüm (915), Hukbald (930), Odo von Cluny (942), Fulbert von Chartres (1029), der Dichter verschiedener Hymnen und Sequenzen, Robert König von Frankreich, der einige Responsorien dichtete (1031); der heil. Abt Bernhard von Clairveaux (1153), Adam von St. Viktor (1173), einer der bedeutendsten Sequenzendichter u. a.

Nach Deutschland fand der gregorianische Gesang ebenfalls zur Zeit der Karolinger seinen Weg. Ja, in den meisten Gegenden Deutschlands hörte man nie einen andern

Kirchengesang, als den gregorianischen. Denn diesen brachten die englischen Glaubensboten mit aus ihrer Heimat und verpflanzten ihn in die von ihnen gestifteten Klöster, welche ihrerseits wieder feste Burgen des römischen Gesanges wurden. Wenn fränkische Glaubensboten aus dem siebten Jahrhundert vielleicht mancherorts die gallische Sangesweise eingeführt hatten, so wurde ihr Einfluß bald durch das Ansehen der fränkischen Könige und späteren römischen Kaiser annulliert. Die Klöster Deutschlands wetteiferten mit den fränkischen Heimstätten des Gebetslebens, ja sie übertrafen dieselben an Bedeutung und Ruhm. Allen voran stand St. Gallen, das in seinen alten Handschriften noch heute von der größten Bedeutung für die Geschichte des Choralgesanges ist. Kaum weniger bedeutend war der Einfluß der Sängerschulen von Reichenau, Fulda, Mainz, Trier, Bamberg, Freising, Eichstätt, Tongern, Korvey, Würzburg, Hersfeld, Regensburg, Hirschau, St. Blasien, St. Georgen, St. Peter u. a.

Aus den genannten Klöstern gingen die Apostel des christlichen Glaubens in die nordischen Länder, um ihnen das Christentum und gleichzeitig die römische Liturgie und den gregorianischen Gesang zu bringen. Auch die slawischen Länder im Osten er-

hielten den gregorianischen Gesang durch die deutschen Missionäre.

Unter den Männern, welche sich durch schriftstellerische Tätigkeit Verdienste um den Choral erwarben, sind unter anderen zu nennen: Berno, Abt von Reichenau, Hermannus Contractus (der Lahme), Mönch des Klosters Reichenau (1054), gleich groß als Dichter, Komponist und Theoretiker, die heil. Hildegard (1179), Abt Engelbert von Admont und mehrere Mönche des Klosters St. Gallen, Ratpert (900), Notker Balbulus (912), Tutilo (915), Waltram, Hartmann, die vier Eckerharde, Notker Labeo (1022) u. a.

Spanien hatte sich dem gregorianischen Gesange und der gregorianischen Liturgie schon frühzeitig erschlossen. Allein dem vollständigen Siege der römischen Liturgie über die in Spanien seit dem Einfall der Goten herrschende mozarabische Liturgie gingen große geistige Kämpfe voraus, ja, als man im elften Jahrhundert auch in Toledo den römischen Ritus einführen wollte, mußten sogar die Waffen des Zweikampfes entscheiden. Trotzdem der Kampf zu Gunsten der alten mozarabischen Liturgie ausfiel, wurde diese allmählich immer mehr zurückgedrängt.

So können wir sagen, der gregorianische Gesang begann im siebten Jahrhundert einen



Siegeslauf durch alle Länder; seine inneren Vorzüge verschafften ihm nicht weniger Eingang als der Name des großen Mannes, auf den er seinen Stammbaum zurückführte. Mit Begeisterung nahmen die christlich-germanischen Völker diesen erhabenen Kirchengesang auf, sie pflegten ihn und entwickelten die in demselben noch teilweise verborgenen Keime. Die Prosen, Sequenzen, Tropen und die später aufkommenden Reimoffizien sind alle lebendige und lebensfrische Entwicklungen des gregorianischen Gesanges und eben diese Weitherzigkeit und Entwicklungsfähigkeit, mit welcher der gregorianische Choral sich den Bedürfnissen der einzelnen Völker anzupassen wußte, ohne das eigentlich kirchliche und liturgisch allgemeine Element dem nationalen zu opfern, hat ihm aller Herzen gewonnen und ihn zu dem gemacht, was der Heilige Vater vom wahren Kirchengesange verlangt, er hat ihn zum allgemeinen Gesange der Kirche des Mittelalters erhoben.

#### **d) Verfall und erste Restaurationsversuche.**

Vom Beginne des vierzehnten Jahrhunderts an hatte es den Anschein, als ob der Choral diese seine hervorragende Stellung der neuen Art von Musik, der Mensuralmusik abtreten

sollte. Bis zu jener Zeit hatte man vor den ehrwürdigen Choralgesängen eine Achtung, die an die Ehrfurcht vor den göttlich inspirierten Texten der Heil. Schrift erinnerte. Man wagte es nicht, dieselben zu ändern, andere Melodien an ihre Stelle zu setzen, selbst die Polyphonie, die doch außerhalb der Kirche im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert die schlichte Kunst der mittelalterlichen Gesänge schon längst verdrängt und die Gunst des Volkes erobert hatte, wagte sich nur schüchtern in die Dome und Kathedralkirchen. Es sollte anders kommen.

Mit der reicheren Entfaltung der mehrstimmigen Musik, welche in die Zeit der humanistischen Aufklärung fällt, ging eine Verachtung des Althergebrachten Hand in Hand. Wie man die Schriften des inspirierten Gotteswortes nicht mehr würdigte, so verstand man auch die liturgischen Melodien nicht mehr. Man setzte an deren Stelle die polyphone Musik, man ließ sie herrschen auch im Gotteshause. Und sie herrschte über die Liturgie und über die heiligen Texte; der Priester mußte sich nach dem Sängchor richten und die Texte wurden nach der Melodie beschnitten oder zusammengestückt. Der Choral, dem man anfangs noch ein bescheidenes Plätzchen

gönnte, lief Gefahr, ganz aus der Kirche verdrängt zu werden.

»Doch es hing dieser Gesang zu enge mit der Liturgie der Kirche selbst zusammen, war zu sehr geheiligt durch den Namen seines Urhebers und den Gebrauch von fast tausend Jahren, als daß die Kirche, und man darf sagen, der Heilige Geist, der die Kirche leitet, so leichten Kaufes ihre schönste Schöpfung hätten preisgeben sollen. Es kam das Konzil von Trient. Als in der vierundzwanzigsten Sitzung und daraufhin in der Bulle Papst Pius' V. vom 8. Juli 1568 befohlen wurde, daß das *Officium divinum* nach Inhalt und Form neu korrigiert, emendiert und danach allein rezitiert und gesungen werden solle, ebenso daß auch die heilige Messe, sowohl die stille als auch die feierlich gesungene nur nach dem neu korrigierten Missale zelebriert werden dürfe, so mußte man notwendig an eine Verbesserung und Wiederherstellung des reinen gregorianischen Gesanges gehen. Und nun wurde durch die Päpste in Rom eine Tätigkeit hiefür entfaltet, die an Großartigkeit nicht ihresgleichen hat.«<sup>1</sup> — Aber leider fanden sie nicht die nötige Unterstützung und vor allem nicht die Männer, welche fähig gewesen wären, die

<sup>1</sup> Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, S. 388.

große Idee der Päpste ins Werk umzusetzen. Pius V. (1565—1572), Gregor XIII. (1572—1585), Klemens VIII. (1585—1605) und der Nachfolger derselben Paul V. (1605—1621) hatten alle den gleichen Plan. Sie wollten die alte Tradition, welche vielfach in Vergessenheit geraten war, und die sie durch Neuausgaben des Missale, Brevier und Martyrologium in einigen Punkten zu ihrem Rechte gebracht hatten, auch im gesanglichen Teile des Gottesdienstes wiederherstellen. Gregor XIII. billigte in einem Breve an den großen Meister der Polyphonie, Palästrina, den ihm vorgelegten Plan, aus dem Antiphonarium und Graduale die eingeschlichenen Irrtümer auszumerzen. Doch verwahrte er sich später, als ihm die Arbeit vorgelegt wurde, ausdrücklich gegen die Neuerungen, welche in diese Bücher von Seite der Korrektoren eingeführt wurden. Die Abänderungen der alten überlieferten Melodien vereitelten den ganzen Plan des Papstes. Unter Klemens VIII. trat man von neuem mit dem Gedanken der Choralreform hervor, doch auch jetzt fand das Manuskript Palästrinas<sup>1</sup> mit Recht keine günstige Beurteilung und wurde zu-

---

<sup>1</sup> Das übrigens nur zum Teile von Palästrina stammte. Vergl. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform, S. 57.

rückgewiesen. Unter Paul V. machte man aufs neue den Versuch, eine offizielle Ausgabe des römischen Graduales zu veranstalten. Der Papst hatte schon das Beglaubigungsbreve, welches diesem Graduale vorgedruckt werden sollte, gegeben, als er auf die Mangelhaftigkeit des neuen Graduale aufmerksam wurde. Das Breve wurde zurückgenommen und anstatt desselben ließ der Drucker Raimondi ein Druckprivileg vom 31. Mai 1608 einsetzen, in welchem dem Drucker ein Patent auf die Erfindung der großen Choraltypen auch für den Fall erteilt wurde, daß der Apostolische Stuhl vor Ablauf des Privilegs eine Choralreform ins Werk setzen wollte. Die neue Ausgabe, welche aus der Medizäischen Druckerei kam, hatte also keinerlei kirchliche Autorität für sich. Sie war eine Privatarbeit und wurde auch als solche angesehen.

Auch die Ausgaben des Antiphonariums aus derselben Zeit konnten sich nie das Ansehen eines authentischen liturgischen Buches verschaffen.

#### **e) Die ersten Notendrucke.**

Wie ungünstig aber auch die Lose für den Choral zur Zeit des ausgehenden Mittelalters standen, ganz konnte er doch nicht

aus dem Herzen des Volkes gerissen werden. Das Empfinden des Volkes wehrte sich allerdings gegen seichte Kompositionen und Dichtungen, welche in jener Zeit entstanden, und fand an den gekünstelten Reimoffizien keinen Geschmack. Allein immer wieder verlangte es die alten, ehrwürdigen und zugleich schönen und kunstvollen Melodien zu hören. Nur aus diesem Grunde läßt sich die rege Tätigkeit der Drucker in Deutschland und anderen Ländern erklären. In Rom, Venedig, Turin, Grenoble, Lyon, Toulouse, Besançon, Dijon, Paris, Rennes, Utrecht, Antwerpen, Mainz, Kempten, Augsburg, Dillingen, Krakau und anderen Orten wurden bald nach der Erfindung der Buchdruckerkunst Choralbücher hergestellt. Besonders fruchtbar war Deutschland in dieser Beziehung, wie Molitor in den »deutschen Choralwiegendruck« dargelegt hat.<sup>1</sup>

#### *f)* Neue Reformbestrebungen.

Ebensowenig vermochte ein Jahrhundert später die bereits erwähnte Medizäische Ausgabe des Graduale den Ruf nach den alten ungekürzten Melodien mit ihrer Kraft und Würze

---

<sup>1</sup> Er zählt bis zum Jahre 1520 14 Gradualien, vier Antiphonarien, mehrere Psalterien, Prozessionale u. a. auf.

zu unterdrücken. Besonders in Frankreich suchte man den Choral wieder auf seine frühere Höhe zu bringen. Allein man schlug nicht den rechten Weg ein. Anstatt den alten Melodien nachzuforschen, wollte man sie umarbeiten und den neuen Grundsätzen mehr anbequemen. Von diesem Gedanken geleitet, reformierte u. a. der königliche Kapellmeister Ludwigs XIV., Nivers, die Choralbücher und erlangte für die Ausgabe vom Jahre 1697 ein königliches Privileg. Die in dieser Zeit entstandenen Melodien tragen alle ihr eigenes Gepräge, sie sind schwülstig und überladen, ohne die Größe der echten Melodien zu erreichen.

#### g) Tiefstand und Reaktion.

Noch mehr sank der Choral im achtzehnten Jahrhundert, dank der immer größeren Unkenntnis der alten Lieder. Doch hatte sich auch schon die Morgenröte eines neuen Tages, der für den Choral anbrechen sollte, gezeigt. Es waren die Arbeiten gelehrter Männer, welche dem Chorale in seiner ursprünglichen Gestalt ihre Aufmerksamkeit schenkten, wie ein Kardinal Bona in seiner *Divina psalmodia*, ein Jumiilhac, Benediktiner der Maurinerkongregation (siebzehntes Jahrhundert), und besonders Abt Gerbert von St. Blasien im Schwarzwald, in

den beiden Werken: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* und *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (Geschichte des Choralen und die Schriften der Choraltheoretiker).

#### *h) Ein neuer Tag.*

Einen neuen Aufschwung nahm die Erforschung und die Pflege des Choralen, als man um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts sich mehr in die Schönheiten der römischen Liturgie zu vertiefen begann. Nicht mit Unrecht nennt man den großen Benediktiner-Abt und Gründer der französischen Benediktiner-Kongregation Dom Prosper Guéranger den Vater der neuen Bewegung. Durch seine *Institutions liturgiques* spornte er manche an, die Herrlichkeiten der alten gregorianischen Liturgie zu studieren.

Von der größten Bedeutung für das Studium des alten Gesanges wurde die Entdeckung des schon oben erwähnten Manuskriptes von Montpellier, welches neben den Neumen die Buchstabennotation enthielt. Nicht minder Aufsehen erregte die Schrift *Lambillotes Antiphonaire de S. Grégoire*, der in einem alten Kodex des Klosters St. Gallen eine genaue Kopie des authentischen Anti-



phonars des heil. Gregor entdeckt zu haben glaubte.

Die Folge dieser und anderer Funde war, daß man in Frankreich daran ging, ein Graduale nach der Leseart der alten kirchlichen Chorbücher herzustellen. Dasselbe erschien bei Lecoffre in Paris (1861) und war von einer von Kardinal Gousset eingesetzten Kommission redigiert. Andere Ausgaben der Choralbücher erschienen in Mecheln, Reims-Cambrai u. a. O.<sup>1</sup>

Als die beste Ausgabe darf bis heute noch das im Jahre 1883 in erster und 1895 in zweiter Auflage erschienene Graduale der Benediktiner von Solesmes, sowie das Antiphonarium von denselben aus dem Jahre 1891 (zweite Auflage 1897) angesehen werden.

Die Resultate der bisherigen Choralforschung sind in den Schriften von Pothier, Mocquereau, Molitor, Vivell, Wagner und anderer zusammengefaßt, die im Vorworte aufgeführt sind.

Auch in Deutschland faßte die Choralbewegung Fuß, aber sie nahm einen andern Verlauf. Hermersdorff, Schlecht und Schubiger gelten mit Recht als Autoritäten auf dem Gebiete der Choralforschung und das Graduale juxta usum ecclesiae cathedralis Tre-

---

<sup>1</sup> Über deren Wert vgl. Historisch-politische Blätter, 1904, Heft 9—11.

virensis von Michael Hermersdorff 1863 verdient volle Anerkennung. Allein in Deutschland brachte man der historischen Forschung wenig Vertrauen entgegen. Die Gründer und Förderer des deutschen Cäcilienvereines sahen voraus — und hierin hatten sie vielleicht nicht Unrecht —, daß man auf dem Wege historischer Forschung nie zur absoluten Einheit im Choralgesange gelangen werde, was ihnen doch als Ideal ihrer Bestrebungen vorschwebte. Ihre Bemühungen gingen deshalb darauf hinaus, die von Pius IX. empfohlene und von der heiligen Kongregation der Riten durch Dekret vom 26. April 1883 und vom 7. Juli 1894 als authentisch erklärte Ausgabe des Jahres 1614 überall zur Herrschaft zu bringen.

Unterdessen brachte man auch in Italien und speziell in Rom den historischen Forschungen größere Sympathien entgegen. Hier war es nicht so sehr die Theorie, welche den Wert der traditionellen Melodien nachwies, als die Praxis. Man lernte den Choral schätzen, dadurch, daß man ihn anhörte. Und nachdem der Gesang des Benediktinerklosters auf dem Monte Aventino gewissermaßen auf den Leuchter gestellt war, wurden viele durch das Beispiel angezogen. Ein Kolleg nach dem andern nahm die traditionelle Leseart in Ge-

brauch, bis schließlich auch die päpstliche Kapelle des Lateran sich dem alten Choral zuneigte und endlich die Kapella Sixtina unter Leitung ihres neuen Kapellmeisters Perosi die ehrwürdigen Melodien der römischen Sängerschule wieder aufführte.

Die Praxis Roms hatte entschieden. Von Rom ging der neue Choral wieder verjüngt durch alle Welt. Italien, Frankreich, England, Amerika erhielten ihre Gesänge von Rom wie vor etwa tausend Jahren. Auch in Deutschland faßte der neue Choral immer festeren Fuß.

#### *i) Der Apostolische Stuhl.*

Nur eines fehlte noch. Der Gesang ging zwar von Rom aus, er war wie jener Gesang des sechsten Jahrhunderts ein römischer Gesang im vollen Sinne des Wortes. Allein es sollte seine Einführung auch an den Namen des Nachfolgers des heil. Gregor, des großen Papstes, gekettet werden. Der Boden war durch mehrjährige Praxis vorbereitet und Leo XIII. schien das Werk seines Vorgängers in der Zeit der Erneuerung und endgültigen Feststellung der römischen Liturgie krönen zu wollen. In mehreren Schreiben an die Benediktiner von Solesmes gab er seiner Vorliebe für die traditionellen Melodien Ausdruck. Doch es war dem Jubel-

greis nicht vergönnt, das letzte, definitive Wort zu sprechen.

Sein Nachfolger, unser glorreich regierende Heilige Vater Pius X., hat es gesprochen. Sein Motu proprio über die Kirchenmusik vom 22. November 1903 hat den Willen des Apostolischen Stuhles in unzweideutiger Weise kundgegeben. Für Rom selbst gab sein Schreiben an den Kardinal Respighi demselben einen besonderen Nachdruck. Am 8. Jänner 1904 nahm auch die Ritenkongregation alle Privilegien zurück, welche sie in früheren Jahren der Editio Medicaea des Graduale und den übrigen als offiziell angesehenen Chorälbüchern erteilt hatte. Das Dekret lautet in deutscher Übersetzung: »Unser Heilige Vater Papst Pius X. hat in seinem Motu proprio vom 22. November 1903 über die Kirchenmusik in Form einer Instruktion den ehrwürdigen gregorianischen Gesang in der Gestalt, wie er nach dem Zeugnis der Handschriften in alter Zeit an den Kirchen in Übung war, glücklich wieder eingeführt und hat zugleich zur Hebung und zur Wiederherstellung der Heiligkeit und Würde des Kirchengesanges die wichtigsten Vorschriften in ein Ganzes zusammengefaßt, welches er als Gesetzbuch der Kirchenmusik angesehen wissen will und dem er auf Grund

der Machtfülle Seiner Apostolischen Gewalt Gesetzeskraft für die ganze Kirche verleihen wollte. Deshalb befiehlt und verordnet derselbe Heilige Vater durch diese Kongregation der heiligen Riten, daß die genannte Instruktion von allen Kirchen angenommen und aufs gewissenhafteste beobachtet werde. Kein Privileg und keine Exemption können eine Ausnahme von dieser Verordnung bedingen . . . . Durch diese Verordnung werden zugleich alle Privilegien und Empfehlungen zurückgenommen, durch welche andere, neuere Formen des liturgischen Gesanges Zeit und Umständen entsprechend vom Apostolischen Stuhle und von dieser heiligen Kongregation eingeführt wurden. Seine Heiligkeit hat jedoch geruht, zu gestatten, daß die genannten neueren Formen des liturgischen Gesanges in den Kirchen, in welchen sie bereits eingeführt sind, beibehalten und gesungen werden können, bis der ehrwürdige, nach den alten Handschriften wieder hergestellte gregorianische Gesang eingeführt werden kann, was jedoch sobald als möglich zu geschehen hat. Alle gegenteiligen Verordnungen sind hiemit außer Kraft gesetzt.«

Pius X. hat den Gesang der alten römischen Praxis, den Gesang des heil. Gregor wieder hergestellt. Und damit er seinem

Vorbilde, dem großen Reformator der heiligen Liturgie im sechsten Jahrhundert, in nichts nachstehe, hat er die Verordnung getroffen, daß durch eine Kommission von Choralforschern und Kirchenmusikern die Funde der geschichtlichen Studien nachgeprüft und einer Neuausgabe sämtlicher Choralbücher zu Grunde gelegt werden. Das Resultat der Arbeiten wird die Vatikanische Ausgabe des Choralgesanges sein, den Pius X. auf seine Reinheit und Ursprünglichkeit zurückgeführt wissen will. In dieser Reinheit und ursprünglichen Schönheit, Kraft und Fülle wird der Choral, der römische gregorianische Gesang wiederum, so hoffen wir, erobernd und siegreich die christliche Welt durchfliegen und den Gottesdienst verherrlichen.

---

## Anhang I.

---

### Die Begleitung des Chorales.

Der heutige Gebrauch, den Choralgesang mit der Orgel oder dem Harmonium zu begleiten, erheischt noch einige kurze Bemerkungen über die Begleitung des Chorales.

Der allgemeinen Praxis entgegen, finden sich auch heute noch vereinzelt Stimmen, welche die Begleitung des Chorales nur für ein Zugeständnis an die Moderne halten, und dieselbe als ein »notwendiges Übel« betrachten. Ihr Ideal ist reiner Choralgesang ohne Begleitung irgend welchen Instrumentes.

Es ist in der Tat nicht zu leugnen, daß die Begleitung in vielen Fällen dem Vortrage der Melodien Eintrag tut. Sie verdeckt vielfach die feinen Nuancen der Ausführung der Sololieder sowohl als der Chorgesänge, und raubt dadurch dem Chorale eine seiner wirkungsvollsten Schönheiten. Gar oft macht es auch den Eindruck, als ob die Orgel die Schwingen des Sängers lähme und wie Bleigewicht den freien Flug des Chores hindere.

Gegen die Begleitung des Chorales spricht ferner seine Geschichte und seine ganze innere Anlage. Wenn man sich heute bemüht, den Choral auf seine alte ursprüngliche Form zurückzuführen, so muß es auch das Ideal unserer Bestrebungen sein, in dem Vortrage auf die Praxis der Vorfahren zurückzugehen, d. h. den reinen Choral, die reine Melodie zu Gehör zu bringen. Dies um so mehr, da es der Seele des Chorales widerstrebt, in das Kleid der modernen Erfindung, der Harmonie, eingeschlossen zu werden.

Auf der andern Seite lassen sich jedoch auch Gründe anführen, welche der Begleitung der gregorianischen Melodien das Wort reden. Denn wie die Orgel da und dort auf den Vortrag des Chorales nachteilig wirkt, so verdeckt sie nicht wenige Unebenheiten und Rauheiten eines minder geübten Chores, sie stützt und trägt den Gesang und haucht nicht selten den Sängern Leben und Begeisterung ein.

Aber auch dort, wo der Chor auf der Höhe seiner Aufgabe steht, wo er des deckenden, schützenden und belebenden Einflusses der Orgel entraten kann, ist die Begleitung des Chorales kein »notwendiges Übel«, sondern eine wohltuende, wünschenswerte Ergänzung der Melodien. Denn die



Choralbegleitung führt ihnen ein neues ästhetisches Moment zu, und steigert bereits vorhandene Momente.

Es wurde oben erwähnt, daß der Choral auf das in der modernen Musik so überraschend und bezaubernd wirkende ästhetische Moment der Klangfarbe verzichte, da er nur die verschiedenen Färbungen der menschlichen Stimme benützt. Diese Lücke auszufüllen ist die Orgelbegleitung berufen. Und sie löst ihre Aufgabe gut. Es ist eigentümlich, welche Abwechslung die einfache Psalmodie erhält, wenn die beiden Chöre mit verschieden gefärbten Registern (Flöte — Äoline, Salizional — Gedeckt; Gemshorn-Flöte u. a.) begleitet werden. Und dieselbe Stimme, welche einen Vers des Graduale von dem Dolce unterstützt vortragen, erhält einen ganz andern Schmelz und Klang, wenn sie vom flauto dolce getragen den Allelujavers singt.

Für die Begleitung spricht ferner der Umstand, daß sie die Melodien deutlicher und klarer macht und dem Verständnis näher bringt. Es wurde oben schon hervorgehoben, daß die Melodien des gregorianischen Gesanges eine verborgene Harmonie besitzen und daß das Verständnis dieser Harmonien den Einblick in die Schönheiten der Gesänge

wesentlich fördere. Wenn darum der Organist unserem Ohre die Harmonien der Choral-melodien darbietet, welche die Alten in einem verborgenen Fühlen und Ahnen auffaßten, das uns heute abhanden gekommen ist, so müssen wir ihm dankbar sein, daß er uns in die verborgensten und tiefsten Schönheiten des Chorales einführt und es uns möglich macht, die alten heiligen Melodien mit gleichem Verständnis aufzufassen wie unsere Vorfahren.

Wägen wir diese Gründe für und wider die Begleitung der gregorianischen Melodien gegeneinander ab, so neigt sich das Zünglein gewiß zu Gunsten jener, welche einer Begleitung das Wort reden, zumal da die von den Gegnern erhobenen Vorwürfe nicht die Begleitung als solche treffen, sondern vielmehr nur gewisse Arten der Begleitung ausschließen.

#### **a) Allgemeine Grundsätze.**

Die Begleitung des Chorales hat alles zu vermeiden, was dem freien Vortrag der Melodien hindernd in den Weg tritt.

1. Sie muß demnach einfach sein, d. h. sie muß sich in ihren Mitteln so zu beschränken wissen, daß der Organist im stande ist, ohne Schwierigkeit den schnellbewegten Figuren

auch eines Gradual- oder Allelujaverses zu folgen. Gegen diese Regel sündigt eine Begleitung, die für jeden Melodieton einen eigenen Akkord wählt und sich der Wechsel- und Durchgangsnoten nicht bedient.

2. Sie muß verhältnismäßig leise sein. Nur dadurch, daß der Organist den Sänger hört, wird es ihm möglich gemacht, demselben in allem zu folgen, jetzt in dem Accelerando, jetzt in dem Ritardando. Ebenso läßt nur ein leises Spiel die kleinen und kleinsten Abstufungen der Tonstärke hervortreten. (Für Vorsänger oder Solisten eignen sich daher am besten dolce, Äoline und ganz zarte Flöten; für den Chorgesang Salizional, Gedeckt, vollere Flöten und ein schwächeres Gemshorn.)

3. Ebenso muß die Begleitung alles das ausschließen, was dem Bau und der inneren Anlage der Gesänge entgegen steht.

a) Die Begleitung muß jede chromatische Veränderung der Töne meiden. Nichts schneidet in das Mark der gregorianischen Melodien so unbarmherzig ein, wie eine chromatische Begleitung. Die alten Melodien sind ihrem Wesen nach diatonisch und diatonisch soll darum auch ihre Begleitung sein. Daß mit dieser Vorschrift die Begleitung nicht zur Monotonie und Sterilität verdammt sei,

wird bald klar werden, wenn wir die reichen Mittel betrachten, über welche eine streng diatonische Begleitung des Chorales verfügt.

*b)* Die Begleitung muß natürlich sein, d. h. sie muß aus der Melodie selbst herauswachsen. Nicht seine eigenen subjektiven Auffassungen darf der Organist in die Melodien hineintragen, er muß vielmehr die in den Gesängen liegenden harmonischen Werte der Töne zu ermitteln suchen und die Harmonien, welche in den Liedern selbst liegen, sanft mitklingen lassen.

4. Man hat in letzter Zeit wiederholt den Grundsatz ausgesprochen, der Organist darf nur auf betonten Silben einen Harmoniewechsel anbringen. Wenn es auch in den meisten Fällen richtig sein wird, daß die Harmonie auf den betonten Melodieteilen wechselt, so muß doch andererseits wieder zugestanden werden, daß nicht selten auf leichten Zeiten eine neue Harmonie eintritt. Wir möchten darum die vierte Regel eher folgendermaßen verstanden wissen. Wenn es möglich ist, die Harmonie auf schweren Zeiten zu ändern, soll der Harmoniewechsel nicht auf leichten Teilen eintreten. Wo aber der Eintritt einer neuen Harmonie auf akzentuierten Noten nicht erfolgen kann, ohne die Gesetze der natürlichen Stimmführung zu verletzen,

oder wo derselbe nur auf Kosten der natürlichen Reihenfolge der Harmonien geschehen kann, da ist es vorzuziehen auf leichten Taktteilen die Harmonie zu ändern.

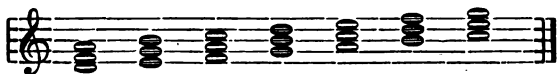
### **b) Praktische Anleitung.**

Aus den angeführten allgemeinen Grundsätzen der Choralbegleitung und den Gesetzen der Harmonie lassen sich für die Praxis folgende Regeln ableiten:

#### **I. Wahl der Akkorde.**

Die Wahl der Akkorde ist durch das obige Prinzip bestimmt, daß dieselben keinen leiterfremden Ton enthalten dürfen, mit Ausnahme des auch in den Chormelodien enthaltenen B.

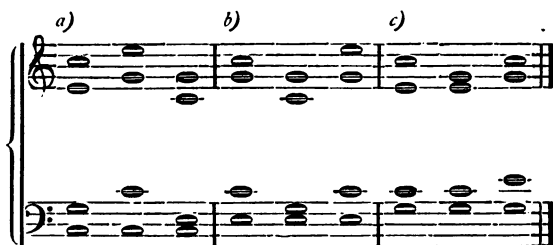
Die Akkorde sind somit:



In diesen Akkorden ist jeder Ton dreimal enthalten, z. B. der Ton C in F-Dur, A-Moll, und C-Dur; zur Begleitung dieses Tones stehen daher drei Akkorde zur Verfügung. Ebenso kann man die Note D mit drei Akkorden begleiten, D-Moll, G-Dur, H vermindert. Der Ton F läßt sich mit D-Moll,

F-Dur, H  $\bar{v}$ ermindert (resp. B-Dur), begleiten  
u. s. w.

Die Akkorde kommen nicht nur in der eben angeführten Stellung zur Verwendung, sondern auch in ihren Umkehrungen. Der C-Dur-Akkord kann z. B. folgende Gestalt haben:

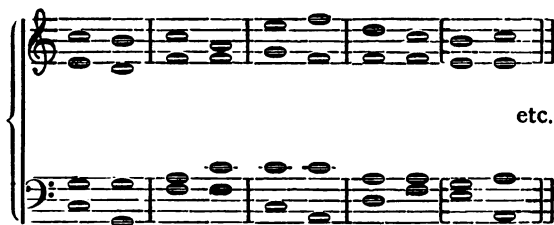


Dieselbe Möglichkeit der Abwechslung bieten alle Akkorde der Tonleiter. Sie finden auch praktisch Verwendung. Nur die Akkordstellung unter C ist selten zu verwenden, da sie eine energische Neigung zur Schlußbildung hat und darum ihren Platz nur am Ende einer Melodie finden.

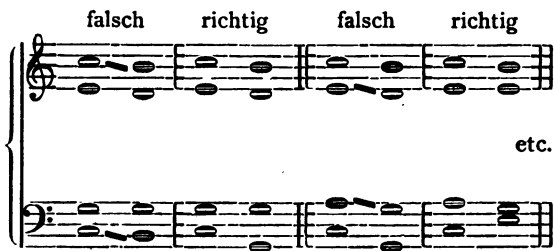
## II. Verbindung der Akkorde.

Bei der Verbindung der einzelnen Akkorde gelten die allgemeinen Regeln der Harmonielehre. Besonders ist zu beachten:

1. daß, wo immer es möglich ist, eine Stimme liegen bleibt, während die anderen fortschreiten:



2. daß keine Stimme sich in Quinten- oder Oktaven-Parallelen mit einer andrn bewegt:



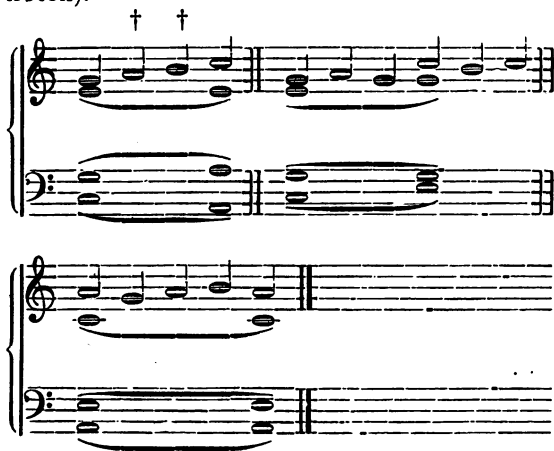
### III. Harmoniefremde Töne.

In der Choralbegleitung spielen vor allem die Durchgangsnoten eine große Rolle. Wenn nämlich die Melodie von einer Note eines Akkordes in eine andere Note des gleichen Akkordes stufenweise fortschreitet,

so erhalten die Mittelstufen keine eigene Harmonie:



Durchgehende Noten werden auch da angebracht, wo die Melodie stufenweise von einer harmonischen Note eines Akkordes in eine harmonische Note eines andern Akkordes fortschreitet, oder, wo die Melodie zur gleichen Note zurückkehrt (Wechselnoten):





Andere Arten von harmoniefremden Tönen, wie Vorhalte und Antizipationen u. a. sind zwar auch zulässig, doch bedarf ihre Anwendung einer gewissen Vorsicht, da sie durch ihr Strèben nach Auflösung den Sànger nur zu leicht vergewaltigen.

#### IV. Transposition.

Sehr oft wird der Organist in die Lage versetzt, eine Melodie höher oder tiefer zu spielen, als sie notiert ist.

Dadurch wird Tonart und Zahl der Vorzeichen geändert. Letztere wird durch jenen Ton bestimmt, welcher dem Do der Choralmelodie entspricht. Ist Do gleich D, so hat die neue Tonart zwei Kreuze, ganz unabhängig, welches der Finalton der Melodie ist. Entspricht der Ton Es dem Do der Melodie, so hat die neue Tonart drei B u. s. f.

Nur in Fällen, in welchen in der Melodie bald Si bald Sa auftritt, erleidet diese Regel eine scheinbare Ausnahme. Doch auch diese Ausnahme ist nur scheinbar, da der Ton B akzidentell ist und darum nur dort in der Begleitung angewendet wird, wo die Melodiebildung denselben verlangt.

## Anhang II.

---

### Kirchenjahr und Kirchenkalender.

#### a) Kirchenjahr.

In sinn- und abwechslungsreicher Aufeinanderfolge führt die Kirche Jahr um Jahr in ihrer Liturgie den Gläubigen die Geheimnisse der Erlösung vor; »das Kirchenjahr« vollendet seinen Lauf in drei großen Festkreisen, deren Mittelpunkt drei Hauptfeste bilden. Die Festkreise sind der Weihnachtskreis mit dem hohen Weihnachtsfeste, der Osterkreis mit dem Feste der Auferstehung des Herrn, der Pfingstkreis mit dem Pfingstfeste.

Diesen Hochfesten der Kirche reihen sich noch andere Feste an, darunter auch die der seligsten Jungfrau und der Heiligen.

Einige dieser Feste haben als Vorfeier die sogenannten Vigilien, viele auch eine Nachfeier, deren Schlußtag, »der achte« (octava), ihr den Namen Oktave gegeben hat.

Der Sonntag heißt in der liturgischen Sprache Dominica, die Werktage heißen

feriae; man unterscheidet *feriae maiores* und *minores*. *Feriae maiores* sind alle Werktage in der Advent- und Fastenzeit, die Quatembertage und der Dienstag in der Bittwoche.

Der Weihnachtskreis und mit ihm das ganze Kirchenjahr beginnt mit dem ersten Sonntage des Adventes; diesem folgen der zweite Adventsonntag, der dritte samt den Winterquatembertagen, die Weihnachtsvigil. So vorbereitet, feiert die Kirche das Weihnachtsfest. Den Oktavtag bildet das Fest der Beschneidung des Herrn, *Circumcisio*. Der 6. Jänner, *Epiphania Domini*, Erscheinung des Herrn, und die Sonntage nach *Epiphania*, deren Zahl sich jeweils nach dem Osterdatum richtet, schließen den Festkreis von Weihnachten.

Der Osterkreis. Das Osterfest hat entsprechend seiner Wichtigkeit eine doppelte Vorbereitung: die Vorfastenzeit, die mit dem Sonntage *Septuagesima* (= der 70. Tag vor Ostern) beginnt und der vierzigstägigen Fastenzeit, die am Aschermittwoch *feriae IV. Cinerum* eröffnet wird. Die Fastenzeit wiederum setzt sich zusammen aus vier Fastensonntagen, *Dominica I., II., III., IV.*, in *Quadragesima* mit ihren *feriae* (nach dem ersten Sonntage sind die Frühjahrsquatembertage)

und der sogenannten Passionszeit; letztere beginnt mit dem Passionssonntag (*Dominica Passionis*); es folgen der Palmsonntag (*Dominica Palmarum*) mit der Karwoche, die in der Liturgie die große oder heilige Woche heißt (*Hebdomas maior, hebdomas sancta*), und in welcher der Gründonnerstag *feria V.* in *Coena Domini*, der Karfreitag *feria VI.* in *Parasceve* und der Karsamstag *Sabbatum sanctum* hervorragen. Das Osterfest heißt *Pascha Domini, Dominica Resurrectionis*, Sonntag der Auferstehung. Der Osterwoche folgt der Weiße Sonntag, *Dominica in albis* und fünf Sonntage.

Der Pfingstkreis. Die Vorbereitung auf das Fest des Heiligen Geistes eröffnen die Bittage, *feriae Rogationum*, mit dem Feste der Himmelfahrt des Herrn (*Ascensio Domini*) und seiner Oktave. Das Pfingstfest (Fest des 50. Tages nach Ostern), *Dominica Pentecostes* bringt in seiner Oktave die Sommerquatember. Mit der Non des Quatembersamstages schließt (*explicit*) in Bezug auf die in ihr eigenen Bestimmungen die Osterzeit (*tempus paschale*). Es folgen das Fest der allerheiligsten Dreifaltigkeit (*festum SS. Trinitatis*), das Fronleichnamsfest (Donnerstag nach dem Dreifaltigkeitssonntag) mit Oktave und die *Dominicae post Pentec.*,

dreiundzwanzig an der Zahl. Im September trifft nach dem Feste Kreuzerhöhung das Herbstquatemberfasten ein. Die Zahl der Sonntage nach Pfingsten schwankt entsprechend der Zahl der Sonntage nach Epiphanie. Konnten wegen der Nähe des Osterfestes einige Sonntage nach Epiphanie nicht gefeiert werden, so werden sie jetzt nachgeholt. Der letzte Sonntag nach Pfingsten mit seiner Woche *Dominica XXIV. et ultima* beschließt den Pfingstkreis und das Kirchenjahr.

Unter den Festen bestehen verschiedene Rangsklassen; die einen werden mit mehr, die anderen mit weniger Feierlichkeit und Glanz begangen. Die Rangstufen unter den Festen sind von oben nach unten: *duplex I. classis*, *duplex II. classis*, *duplex maius*, *duplex minus* (einfach *Duplexfest* genannt), *semiduplex*, *simplex*.

Je nachdem ein Fest ein gebotener Feiertag ist oder nicht, bezeichnet man es als ein Fest *in foro* oder *in choro*.

Jede Diözese hat eigene Feste, deren Meß- und Offiziumstexte in eigenen Formularen verzeichnet sind; außerdem hat jede Kirche und Pfarrei ihre Kirchweih (*Dedicatio Ecclesiae*) und ihr Patroziniumsfest.

### **b) Kirchenkalender.**

Was der Kirchenkalender ist, sagt sein Name. Er heißt Direktorium, Ordo divini officii recitandi sacrique peragendi, und ist also die Richtschnur, die Ordnung für die Rezitation des Breviers und für die Feier der heiligen Messe. Weil jede Diözese eigene Feste feiert, ist auch der Kirchenkalender der Diözesen verschieden. Der Chorregent kann den Kirchenkalender seiner Diözese nicht entbehren, da die Gesänge der heiligen Messe und des Breviers (Vesper) mit den Meß- und Offiziumstexten des Priesters stets im Einklange sein müssen. Auch ist es von höchster Notwendigkeit, daß der Regenschori Sprache und Abkürzungen des Direktoriums wohl verstehe.

Das Direktorium beginnt mit dem 1. Jänner und führt fortlaufend bis zum 31. Dezember an, was für ein Fest jeden Tag gefeiert wird, welches Offizium der Priester zu beten hat, welches Meßformular in der heiligen Messe zu gebrauchen ist; zugleich bemerkt es, was Besonderes an diesem oder jenem Tage, in dieser oder jener Festzeit zu beachten ist.

Am Rande wird jeweils die Farbe der heiligen Gewänder vermerkt. A = albus, weiß; r = ruber, rot; v = viridis, grün;

vl = violaceus, violett; n = niger, schwarz. Diese Angabe der Farbe bezieht sich zunächst auf die heilige Messe, bei der Vesper findet oft die Farbe des folgenden Tages Verwendung, je nachdem die Vesper selbst vom folgenden Tage gesungen wird.

Im Texte ist zunächst der Wochentag verzeichnet (Dominica = Sonntag, fer. II. = Montag, fer. III. = Dienstag, fer. IV. = Mittwoch, fer. V. = Donnerstag, fer. VI. = Freitag, Sabb. = Samstag). Dann folgt Angabe des Festes und des Festranges; daran schließen sich Bemerkungen über Besonderheiten, auf die der Priester beim Beten des Brevieres zu achten hat, sowie solche, welche sich auf die heilige Messe beziehen (z. B. ob Kredo, welche Präfation etc.).

Wir geben im folgenden ein alphabetisches Verzeichnis der im Kirchenkalender sich findenden Abkürzungen und Ausdrücke nebst Übersetzung und Erläuterung.<sup>1</sup> Mut, Unverdrossenheit und Übung werden bald diese anfangs hieroglyphenartig erscheinenden Zeilen des Direktoriums zu guten Bekannten machen.

---

<sup>1</sup> Wir übergehen jene Ausdrücke, die für den Chorregenten weniger wichtig sind.

## A.

A. (am Rande) = albus, weiß, weiße Farbe der Gewänder.

Abb. = Abbas, Abt.

Abs. = Absolutio, die sich an das Requiem anschließt.

ad, bis zu.

add. = ádditur, addúntur; Hinzufügung der Alleluja in der österlichen Zeit.

Adv. = Advéntus, Advent.

al. = álias, sonst.

a. l. = alíquibus locis, an einigen Orten.

Ang. = Angelus, Engel.

Anniversarius, Jahrestag.

Annuntiatio B.M.V., Mariä Verkündigung.

Ant. = Antiphona.

Ap. App. = Apóstolus, Apostoli, Apostel.

Arch. = Archángelus, Erzengel.

Ascensio, Himmelfahrt.

Assumptio, Mariä Himmelfahrt.

Aug. = Augústus, August.

## B.

B. vor Namen = Beátus, selig.

Bened. = das Benedictus, Lobgesang, i. d. Laudes.

Benedo, auch Bno = Benedictio, Segnung.

bissextilis annus, Schaltjahr.

B. M. V. = Beatae, Mariae Virginis, der seligsten Jungfrau Maria.

Brev. = Breviarium, Brevier.

B. r. = Breviarium recens, neueres Brevier.

br. = brevis, kurz.

## C.

Caerém. Ep. = Caeremoniale Episcoporum.

Campánum, Glocke.

candela, Kerze.

Cant. = Cánticum, Lobgesang.

cant. = cantátur = wird gesungen. Missa cantata, gesungene Messe, Amt. cantóres, Sänger.

cap. = capitulum, kurze Lesung aus dem Brevier, findet sich in jeder kirchlichen Tagzeit nach den Psalmen, nur in der Komplet hat sie ihre Stelle nach dem Hymnus.

Cathedra, Stuhl, Sitz.

Cathedralis ecclesia, Kathedrale, Dom, Bischofskirche.



cereus, Kerze.	(an Kathedral-, Kollegiat-, Klosterkirchen).
Chr. = Christus.	Cor Jesu, festum ssmi. Cord.
Cin., dies Cinerum, fer. IV.	J. = Herz Jesu, Herz-Jesu-Fest.
Cinerum, Aschermittwoch.	coram expósito SS. Sacramento, vor ausgesetztem Allerheiligsten.
Circumcisio, Beschneidung, am 1. Jänner.	corona spínea, Dornenkrone.
cl. = classis, Rang.	Corpus Christi, Fronleichnam.
Coena Dmni = Abendmahl des Herrn, Gründonnerstag.	cras, morgen.
Collegiata, ecclesia coll = eine Kollegiatkirche, eine Stiftskirche mit Kanonikern.	crastinus, der morgige Tag.
Com. = Communio, Kommuniongesang.	Cr. = Credo.
com. = commemoratio, Erwähnung eines Festes (in der Vesper u. den Laudes).	Crux = Kreuz.
comm. = Commune.	cum Octava, mit Oktave.
Compl. = Completorium, Komplet.	curr., Offic. = das auf diesen Tag fallende Offizium.
cf. = confer, vergleiche.	<b>D.</b>
C., Conf. oder Conféssor, Bekenner.	de, von, Vesp. de sequ. = Vesper vom folgenden Tage.
C. P. oder Conf. Pont. = Confessor Pontifex, Bekenner und Bischof.	decollatio, Enthauptung.
Conf. non Pont. = Bekenner, nicht Bischof.	Dedic. = dedicatio, Einweihung.
conj. = conjungitur, wird verbunden.	Def. = defunctus, verstorben.
C. M. = Conventualis Missa, Konventmesse	deinceps, von da an.
	Dic. = dicitur, dicuntur, wird, werden gebetet, gesprochen.

dies, Tag, dies infra Octavam, Tag innerhalb der Oktave.

Dir. = Direktorium, Kirchenkalender.

D. E. = Doctor Ecclesiae, Kirchenlehrer.

Deus, Dei, Herr,

D. N. J. C. = unser Herr Jesus Christus.

Dolores VII = Sieben Schmerzen.

Dom. = Dominica, Sonntag.

dupl. dpl. = duplex, Rang des Festes.

### E.

ea, de ea = das Offiz. ist vom Tage (aus dem Proprium de tempore, bzw. Psalterium; es wird kein Heiligenfest gefeiert).

Eccl. = ecclesia, Kirche.

elev. = elevatio SS. Sacr., Erhebung der heiligen Gestalten, heilige Wandlung.

eo, de eo (sabbato nämlich), das Offizium ist vom Samstag.

Epiph. = Epiphánia Dómini, Erscheinung des Herrn, Dreikönigsfest.

E. oder Ep. = Episcopus, Bischof.

E. C. = Episcopus Confessor, Bischof, Bekenner.

Ep. M. = Episcopus Martyr, Bischof, Märtyrer.

Epist. = Epistola, Epistel.

Ev. = Evangelium oder Evangelista.

exaltatio, Erhöhung (s. crucis, Fest Kreuzerhöhung).

excepto, ausgenommen.

excl. = exclusive, ausschließlich.

expectatio, Erwartung.

extra, außerhalb.

### F.

fer. = feria.

Fest. = festum, Fest.

fin. = finis, Ende, oder finito, nach beendigtem.

fit, geschieht; fieri potest, kann geschehen.

fixus, festgesetzt.

fol. = folium, Blatt.

f. = fuit, ist gewesen.

### G.

genuflexio, Kniebeugung.

Gl. = Gloria.

Grad. = Graduale, Buch, welches die Meßgesänge in Noten enthält, oder der Gesang nach der

Epistel; Psálmi Graduales sind der 119.-133.  
 Psalm.  
 gravis, wichtig; pro re gravi, für ein wichtiges Anliegen.

## H.

hebd. = hébdomas, Woche;  
 hebd. s. oder hebd. maior, Karwoche.  
 heri, gestern.  
 hest. = hesterna dies, gestrige Tag.  
 hodie, heute; hodiernus, der heutige.  
 hon. = honor, z. B. in honorem, zu Ehren.  
 hora, Stunde.  
 Hymn. = Hymnus.

## I.

ibi und ibídem, ebendort, am gleichen Ort.  
 Immac. Conceptio B. M. V., Unbefleckte Empfängnis.  
 immediate, unmittelbar.  
 incipit, incípiunt, beginnt, beginnen.  
 incl., einschließlic.  
 indulgentia, Ablass, Erlaubnis.  
 infra, innerhalb; ut infra, wie unten.  
 initium, Beginn.

Innoc. = Innocentes, Unschuldige Kinder.

intra, innerhalb.

Intr. = Introitus.

Inventio, Auffindung.

Invit. = Invitatorium.

## J.

Jan. = Januárius.  
 Jul. = Julius, Juli.  
 Jun. = Junius, Juni.  
 jungitur, wird verbunden.

## K.

Kal. = Kaléndae, der erste Tag des Monats.

## L.

L. oder II. = lectio, lectiones, Lesung, Lesungen.  
 Laud. = Laudes.  
 lib. = ad libitum, nach Belieben.  
 lib. = liber, Buch.  
 licet, es ist erlaubt.  
 Lit. = Litánia, Litanei.  
 locus, Ort, Stelle; loco, anstatt, 2<sup>o</sup> (= secundo) loco, an zweiter Stelle.

## M.

Magn. = Magnificat.  
 mane, in der Frühe.  
 M. oder Mm. = Martyr, Martyres.

Maternitas, Mutterschaft.  
Mat. = Matutinum.

M. S. oder mut., 3. Vers.

Bezieht sich auf die Änderung des 3. und 4. Verses in dem Hymnus zur Vesper und Matutin im Commune Confessoris Pont. und non Pont.

M. C. = Missa conventualis.

mob. = mobilia festa, bewegliche Feste.

more solito, in gewöhnlicher Weise.

mutatur, wird verändert.

## N.

Nat. = Nativitas, Geburt.

n. = niger, schwarz.

Noct. = Nocturnae (die Matutin zerfällt in zwei oder drei Nokturnen).

nocte, bei Nacht.

nomen, Name.

not. = Notátur, es ist angegeben.

nupt. = nuptiae, Hochzeit.

## O.

óbitus dies, Sterbetag.

observatur, wird beobachtet; observandum est, ist zu beobachten.

Oct. = Octava.

Off. = Offizium, das Breviergebet des Priesters.

Offert. = Offertorium.

omittitur, bleibt weg; omisso, mit Übergehung.

omn. = omnis, jeder.

or. = oratio, Gebet.

Org. = organum, Orgel; org. silet, die Orgel schweigt.

## P.

Pag. = pagina, Seitenzahl.

Palm. = Dom Palmarum, Palmsonntag.

Pp. = Papa, Papst.

Parasceve, Karfreitag.

parochus, Pfarrer; parochialis, in Pfarrsachen. pars, Teil; partim, teilweise.

parvulus, das kleine Kind.

Pasch. = Pascha, Ostern; paschális, österlich.

Pass. = Passio, Leidën; Dominica Passionis, Passionssonntag (Sonntag vor dem Palmsonntag).

Patrónus, Patron, Schutzheiliger.

Patroc. = Patrocinium, Schutzfest.

Pentec. = Pentecóstes, Pfingsten.

Permittitur, ist gestattet, erlaubt.	Ps. poenitentiales, Bußpsalmen.
Plag. = Plagarum, z. B. festum quinque Plagarum, Fest der heil. 5 Wunden.	ps. graduales cfr. Grad.
Ponitur, wird genommen, ist.	Pulsatur: z. B. Organum pulsatur, die Orgel wird gespielt; campana pulsatur, die Glocke wird geläutet.
Pont. oder P. = Pontifex.	Purif. = Purificatio B. M. V., Mariä Lichtmeß.
Pont. Rom. = Pontificale Romanum.	
Postcommunio heißt die Oratio vor dem Ite missa est.	<b>Q.</b>
praecedens, vorhergehend, z. B. Vesper de seq. commemoratio praecedentis.	Quadr. = Quadragesima, Fastenzeit.
praeceptum, Vorschrift; praecipitur, es ist vorgeschrieben.	quando, dann wenn.
praepónitur, wird vorge stellt.	quibusdam locis, an manchen Orten.
praescriptum, Vorschrift.	Quinquag. = Quinquagesima, Sonntag vor dem Aschermittwoch.
praes. = praesens, gegenwärtig.	quotannis, jährlich.
Presentatio, Darstellung.	quotidie, täglich.
praetéritus, vergangen.	quoties, quótiescumque, so oft als.
Prima, die Prim, Tagzeit.	<b>R.</b>
priv. = privatus; M. priv., Privatmesse.	rel. = reliqua, das übrige.
prohibetur, ist verboten.	reperitur, findet sich.
Proph. = Propheta, Prophetia, Prophet, Prophe tie.	rep. = repetitur, wird wiederholt.
propr. = proprius, eigen.	repetitio, Wiederholung.
Ps. = Psalmus, Psalm.	Req(uiem), Totenmesse.
	B. Resp. = Responsorium, ein längerer oder kürzerer Gesang nach einer

Lesung oder einem Versikel.

Res. = Resurrectio, Auferstehung.

Rit. Rom. = Rituale Romanum.

Rog. = Rogationum, z. B. Missa Rog., die Messe der Bittage.

r. = ruber, rot.

### S.

Sabb. = Sábbatum, Samstag.

S. = sanctus, heilig; ss. = sancti, heilige.

sc. = scilicet, das heißt, nämlich.

Scr. = Scriptura, Schrift.

S. O., die aus dem proprium de tempore für den Tag treffende Lesung in der ersten Nokturn.

Sacr. = Secreta, die Oration vor der Praefation. secreto, still.

sem. = semidúplex.

septem, sieben; septimus, der siebte.

sequ. = sequens, der folgende; sequitur, folgt.

Sequ. = Sequentia.

servatur, wird beobachtet. seu, sive, oder.

Sexta, Sext (Tageshore). sic, so.

silent, schweigen.

simpl. = simplex, einfach.

Soc. = socii, Gefährten.

sol. = solemnus, feierlich.

suffr. = suffragia, Erwähnung der Heiligen in der Vesper und Laudes.

sumitur, wird genommen.

Suppl., = Anhang.

supra, oben, über.

### T.

tacet, schweigt.

taliter, in solcher Weise.

t. p. = tempore paschali, zur Osterzeit; temp.

Pass., in der Passionswoche; temp. Quadr., in der Fastenzeit.

ter, dreimal.

term. = terminatur, schließt.

Tertia, Tageshore.

tertius, der dritte.

tot, totus, totius, totum, und ähnlich = ganz.

toties, so oft.

Tr. = Tractus, Meßgesang vor dem Evangelium in der Fastenzeit.

Transfig. = transfiguratio, Verklärung.

Transl. = translatio Übertragung.

tres, tria, trium, drei.

Triduum, dreitägige Andacht; Trid. Sacrum, die 3 letzten Tage der Karwoche.

Trin. = Trínitas, Dreieinigkeit.

tum, dann, hierauf.

### U.

u. = vl. = violáceus, violett.

ubi, wo.

ubique, überall.

ult. = ultimus, der letzte.

ultra, weiter, darüber hinaus.

únacum, zugleich mit.

unicus, ein einziger.

unus, einer.

usque ad, bis.

usus, Gewohnheit

uterque, jeder von zweien, in utrisque Vesperis, in beiden Vespern.

### V.

vacat, bleibt aus.

valet, gilt.

variátur, wechselt.

vel, oder.

Ven. = Venerabilis, ehrwürdig (Beiwort des heil. Beda).

Vernalis, verna pars, Frühlingsteil des Breviers.

vero, aber.

Ÿ. ŸŸ. = Versiculi.

Vesp. = Vésperae, Vesper.

Vid. = Vidua, Witwe.

Vig. = Vigília, Vigil.

vl. = violaceus, violett.

V. = Virgo, Jungfrau.

v. = víridis, grün.

Visitatio, Heimsuchung, Visitation.

vix, kaum.

votum, Gelübde; votiva, Missa votiva, Vitivmesse.

vuln. = vulnera, Wunden.

## Alphabetisches Namen- und Sachregister.

### A.

Abkürzungen des Kirchenkalenders 311 ff.

Acca 274.

Adam v. S. Viktor 277.

Adventssonntag 45.

Aeterne Rex altissime 164.

Agnus Dei 124 f.

Agobard v. Lyon 260.

Agogik 189.

— im Choral 186 ff.

Akkorde der Begleitung 300.

Akkordverbindungen 301.

Aldhelm 274.

Alkuin 276, 277.

Alleluja 81 f., 88.

— des Karsamstags 163.

— der Osterzeit 82.

— an Bitt-Tagen 81.

Allerseelen 47.

Amalar 53, 56.

— von Metz 260.

— von Trier 260.

Ambo 53, 79.

Ambros 174, 186, 220.

Ambrosius, S. 231, 268, 269.

»Annus qui« (Konst. von 1749) 8.

Antiphon 267.

Antiphonaire de S. Grégoire 287.

Antiphonale 55, 58.

— Romanum 58.

— monasticum 61.

— Geschichte des 55 ff.

Antiphonalgesang 97, 270.

Antiphonarium 44, 52, 56.

Antiphonarius, Liber 50.

Antiphonischer Gesang 267.

Antizipation 304.

Apostolische Konstitutionen 78, 117.

Apostolischer Stuhl 290 ff.

Aquitानische Neumen 246.

Aschermittwoch 45.

Asperges me 49, 160.

Ästhetische Grundbegriffe 179 ff.

Ästhetischer Wert 180, 181, 184.

Athanasius, S. 241, 270.

Augustinus, S. 18, 97, 231, 241, 267, 269, 270.

— S. (von England) 274.



Aurelian v. Réomé 244, 277.  
Ausdruck des Choralgesanges 264.

### B.

Bach 16, 204, 215.  
Baini 172.  
Baronius 52.  
Basilius, S. 56, 268.  
Beda 260.  
Begleitung des Choralen 294 ff.  
Begräbnis 165, 166.  
Bellarmine 52.  
Benedicamus Domino 130, 135, 142, 148, 153, 157.  
Benedictus qui venit 119 f.  
— (Lobgesang) 141.  
Benedikt, S. 56.  
— Biskop. 274.  
— VIII. 95.  
— XIV. 8, 16.  
Bernhard v. Clairveaux 277.  
Berno v. Reichenau 279.  
Bitt-Tage 46.  
— Litanei der 163.  
Bona 286.  
Bordeaux, Konzil von 8, 17.  
Brevier 44, 54, 283.  
— -Geschichte 55 ff.

### C.

Cäcilienverein 42, 289.  
Caeremoniale Episcoporum 44, 120.

Cambrai 288.  
Cantatorium 53.  
Caraffa 57.  
Cassiodor 270.  
Chamberlain 226.  
Cheironomische Neumen 241 ff.  
Choragie 20.  
Choral und Frömmigkeit 15 f.  
— und Gottesdienst 14 f.  
— und Volksgesang 25.  
— und Wechselgesang 27 f.  
— -Ausgaben 283, 286, 288, 289.  
Chorgebet 54.  
Christi Himmelfahrt 46.  
Chrodegang von Metz 275.  
Chromatik 40, 298.  
Cölestine I. 64.  
Commune Sanctorum 44, 46, 49, 54.  
Communio 127.  
Confiteor 126 f.

### D.

Damasus 56, 88.  
Dechevrens 254, 265.  
Diastematische Neumen 245 ff.  
Diatonik 298.  
Diatonische Melodie - Bildung 40.  
Dies irae 84, 90.  
Diözesanrituale 60.

Directorium 309.  
 Dominus vobiscum 73, 77.  
 Dona eis requiem 125.  
 Dona nobis pacem 125.  
 Dreieinigkeitsfest 46.  
 Dreikönigsfest 45.  
 Durchgangsnoten 302.

### E.

Ecce lignum crucis 161.  
 Eckehard 279.  
 Egbert v. York 260.  
 Ego sum (Antiphon) 166.  
 Engelbert von Admont 279.  
 Ephrem 268.  
 Epistel 77 ff.  
 Ernst, Bischof von Linz 170.  
 Eusebius 267.  
 Evangelium 50, 91 ff.  
 Exsultabunt Domino 166.

### F.

Fechner 186.  
 Forkel 178.  
 Formalismus 205 ff.  
 Formalist 185.  
 Franki 57.  
 Freier Rhythmus 26, 27.  
 Fronleichnamfest 46, 164.  
 Fulbert v. Chartres 277.

### G.

Gallen, St. 90, 278, 287.  
 Gavanti 52.  
 Gerbert 237, 286 f.

Birkle, Der Choral.

Geschichte der Choral-  
 melodien 253 ff.  
 — des Chorals 230 ff.  
 — des Missale und Gra-  
 duale 50 ff.  
 Gietmann 174.  
 Glasgow, Konzil von 274.  
 Gloria 67 ff.  
 Goldene Schnitt, Der 218.  
 Gousset 288.  
 Graduale 43, 49, 50, 79,  
 87.  
 — Geschichte 52 f.  
 — monasticum 61.  
 Gregor der Große 56, 64,  
 66, 88, 124, 225, 255—260,  
 263, 270, 288, 290, 292.  
 Gregor XIII. 283.  
 — XIV. 57.  
 — von Nazianz 268.  
 Guéranger 287.  
 Guido von Arezzo 248,  
 254—258.

### H.

Hadrian I. 56.  
 — II. 259.  
 Händel 215.  
 Handlung, Liturgische 33.  
 Hanslik 186, 206.  
 Harmonie 296.  
 — Ästhetischer Wert 189 f.  
 — im Choral 199 ff.  
 Harmoniefremde Töne  
 302 ff.

Hartmann Eduard v. 186,  
 220, 279.  
 Hausegger 186.  
 Haydn 16.  
 Hegel 186, 220.  
 Heinrich der Heilige 95.  
 Helisachar 56.  
 Helmholtz 186.  
 Herder 228.  
 Hermann der Lahme 237,  
 245, 279.  
 Hermesdorff 288, 289.  
 Hieronymus, S. 88, 123, 270.  
 Hilarius von Poithier 269.  
 Hildemar 259.  
 Hildegard 279.  
 Hochzeitsmesse 47.  
 Hukbald 238, 244, 277.  
 Humiliate capita vestra  
 Deo 75.  
 Hymnen 268, 270.  
 Hymnus der Vesper 150 f.  
 — der Matutin 139.

### I.

Idealismus 220 ff.  
 Idealist 185.  
 Idee, Künstlerische 183,  
 221 f.  
 — eines Kunstwerkes 183.  
 Ignatius v. Antiochien 268.  
 Inhalt der Chormelodien  
 224 f.  
 — und Form 223.  
 In medio ecclesiae 194.

Introitus 62.  
 Invitatorium 138.  
 Inzensation während des  
 Magnificat 152.  
 Isidor 241.  
 Ite missa est 129 ff.

### J.

Jacopone da Todi 90.  
 Jakob 282.  
 Johannes XIX. 249.  
 — Cantor 274.  
 — Diaconus 259.  
 Johannesfest 45.  
 Jubilus 81.  
 Jumilhac 286.  
 Justinus Martyr 78.

### K.

Kant 184, 185, 205.  
 Karl der Große 275, 276.  
 Kassian 56.  
 Katechismus des Choral-  
 gesanges 32, 67, 75, 92,  
 137, 138, 140, 141, 143,  
 146, 147, 149, 150, 151,  
 152, 154, 155, 157, 161,  
 193, 204, 210, 211.  
 Katholische Liturgie 30.  
 Kienle 11, 65, 171, 191.  
 Kirchenjahr 305.  
 Kirchenkalender 55, 309.  
 Kirchenmusik 3.  
 Klangfarbe 190, 201 f.,  
 296.

Klemens von Alexandrien 55, 231, 265, 268.  
 — VIII. 52, 57, 58, 59, 283.  
 Köln (Provinzialkonzil) 9.  
 Kollekte 73.  
 Kolumban 56.  
 Kommemorationen 142, 152.  
 Kommunion 126 f.  
 Komplet 56, 154 ff.  
 Köstlin 177.  
 Krause 220.  
 Kredo 93 ff.  
 Krutschek 11.  
 »Kunstwerk der Zukunft« 226 ff.  
 Kunstwert 180 f.  
 Kyriale 50, 61.  
 Kyrie eleison 65 ff.

### L.

Lambillotte 287.  
 Lamentationen 140.  
 Laodikea 268.  
 Lateran 290.  
 Lauda Sion 90.  
 Laudes 55, 141 ff.  
 Lazarus 186, 207.  
 Lecoffre 288.  
 Lectionarium 50.  
 Lektionen 140.  
 Leo IV. 259.  
 — XIII. 60, 290.  
 Litanei 161 ff.  
 Liturge 21, 28.

Liturgie 13 ff.  
 — als Gottesdienst 13.  
 — als Gottesdienst des Volkes 19 ff.  
 — des kathol. Volkes 29.  
 Liturgien des Morgenlandes 120.  
 Liturgische Bücher 43 ff.  
 — Gesang 22, 43.  
 — Handlung 33 ff., 36 f.  
 — Text 30 f.  
 Ludwig XIV. 286.

### M.

Magnificat 151 f.  
 Manuale missae et officiorum 61.  
 Marianische Antiphon 143, 154, 158 f.  
 Märtyrer-Akten 56.  
 Martyrologium 147 f., 283.  
 Masso 57.  
 Matutin 138 ff.  
 Mecheln 288.  
 Medicaea 53, 54, 284, 285, 289, 291.  
 Melodie und Text 31 f.  
 Melodiebildung 190 ff.  
 Meßbuch 43, 44 ff., sieh auch missale.  
 Michelangelo 179.  
 Mikrologus 135.  
 Missae sanctorum celebrandae aliquibus in locis 48, 49.

Missale 43, 44 ff., 283.  
 — plenarium 51.  
 — editio typica 52.  
 Mocquerau 288.  
 Molitor 10, 33, 38, 40, 53,  
 170, 191, 283, 285, 288.  
 Montpellier 236, 245, 287.  
 Moos 206.  
 Motette 96.  
 Motu proprio vom 22. No-  
 vember 1903 2, 23, 24,  
 31, 53, 58, 69, 118, 168, 291.  
 Mozarabische Liturgie 279.  
 Mozart 16.

## N.

Nadu 186.  
 Naturalismus 185, 186, 187 ff.  
 Neujahrstag 45.  
 Neumae usuales 255.  
 Neumen 240 ff.  
 — aquitanische 246.  
 — cheironomische 241 ff.  
 — diastematische 245.  
 Neumentabelle 243.  
 Nivers 286.  
 Nokturn 139 f.  
 Non 144 ff.  
 Notendrucke 284 ff.  
 Notenschrift 232 ff.  
 — griechische 234.  
 — lateinische 235.  
 Notker Balbulus (Stamm-  
 ler) 90, 279.  
 Notker Labeo 279.

## O.

Odo von Cluny 271 f., 277.  
 Oersted 186, 220.  
 Offertorium 96 ff.  
 Officia pro aliquibus locis  
 apostolico indulto con-  
 cessa 55.  
 Officium defunctorum 61.  
 — et missa in praecipuis  
 festis 61.  
 — majoris hebdomadae 61.  
 Oktavenparallelen 302.  
 Opferpriester 39 ff.  
 Orationen 73 ff.  
 — am Karfreitag 76.  
 Ordinarium missae 49.  
 Ordines 59, 128.  
 Ordo missae 45.  
 Oremus, flectamus genua 75.  
 — humiliare capita vestra  
 Deo 130.  
 Os justi 63.  
 Ostern 45.  
 Osterkreis 305, 306.

## P.

Palestrina 283.  
 Paléographie musicale 236.  
 Pange lingua 164.  
 Passion 93.  
 Pater noster 120 ff.  
 Paul I. 275.  
 — V. 60, 283, 284.  
 Pax Domini 123.  
 — vobis 73, 77.

## Periodenbau im Choral

216 ff.  
 Pfingsten 46.  
 Pfingstkreis 305, 307 f.  
 Pipin 275.  
 Pius V. 52, 57, 58, 69, 282, 283.  
 — IX. 289.  
 — X. 2, 7, 53, 54, 58, 168, 169, 291, 292.  
 Poggiani 57.  
 Polyphonie 39, 281.  
 Pontificale Romanum 44, 59.  
 Pontifikalsegen 136.  
 Postcommunio 129.  
 Pothier 171, 251, 264, 288.  
 Präfation 98 ff.  
 Prag (Provinzialkonzil) 9.  
 Preces 157.  
 Prim 144 ff.  
 Procedamus in pace 160.  
 Prophetien (am Karsamstag) 161.  
 Proportion des goldenen Schnittes 218.  
 Proprium missarum de sanctis 44, 46 ff., 49.  
 — de tempore 44, 49.  
 — sanctorum 54.  
 — de tempore 44, 54.  
 Prosa 280.  
 Prudentius 269.  
 Psalmengesang 266.  
 Psalterium dispositum per hebdomadam 54 f.

## Q.

Quatembertage 45, 46, 73.  
 Quinquagesima 45.  
 Quintenparallelen 302.

## R.

Raffael 221.  
 Raimondi 284.  
 Rangklassen der Feste 308.  
 Ratpert 279.  
 Reform des Graduale 53.  
 — des Missale 51.  
 Regino von Prüm 277  
 Reichenau 90.  
 Reim (musikalischer) 211.  
 Reimoffizium 280, 285.  
 Reims 288.  
 Remigius 275.  
 Requiemmesse 47  
 Requiescant in pace 130, 135.  
 Respighi 291.  
 Responsorialgesang 87, 267, 269.  
 Responsorialis (liber) 50.  
 Responsorium 79, 140.  
 — breve 145 f., 155 ff.  
 Rhythmus 26, 201.  
 — Ästhetischer Wert des 190.  
 Riemann 186.  
 Ritenkongregation 53, 60, 84, 119, 128, 291.  
 Rituale Romanum 44, 59, 61.

- Ritus consecrationis ecclesiae 61.  
 Robert (König von Frankreich) 277.
- S.**
- Sacerdotale 60.  
 Sakramentarien 51, 56, 59, 77, 117.  
 Sacris solemniis 164.  
 Sängerschulen 273, 275, 276, 277, 278.  
 Salutis humanae sator 164.  
 Sanctus 118 f.  
 Sauter 10, 26, 41 f., 172 f.  
 Schlecht 288.  
 Schopenhauer 186, 220.  
 Schotto 57.  
 Schubert 16.  
 Schubiger 288.  
 Sedulius 269.  
 Segen (in der Komplet) 158.  
 Septuagesima 45.  
 Sequenz 84 ff., 89 f., 280.  
 Sergius I. 125.  
 Sexagesima 45.  
 Sext 144 ff.  
 Siccard 135.  
 Siebeck 186.  
 Si iniquitates (Antiphon) 166.  
 Silvester 45.  
 Simeon (Kantor) 275.  
 Sirleto 57.
- Sit nomen Domini (Antiphon) 166.  
 Sixtina 290.  
 Sixtus I. 118.  
 — V. 57.  
 Sokrates 268.  
 Solesmes 288, 290.  
 Sozomenus 268.  
 Stabat mater 90.  
 Stehle 173.  
 Stephanus, S. 45.  
 Sterbejahrtag 47.  
 Stundengebet 54 ff., 137 ff.  
 Suffragia 152 f.  
 Supplementum ad missale Romanum 49.  
 Sylvia 267.  
 Symmetrie im Choral 216 f.
- T.**
- Te Deum laudamus 140 f., 164.  
 Tertullian 55, 134  
 Terz 144 ff.  
 Text (liturgischer) 30 ff.  
 Thalhofer 19, 95.  
 Theatralische Musik 23, 40.  
 Thematische Arbeit 208 ff.  
 Thomas von Aquin 90, 181.  
 Thomas da Celano 90.  
 Thomas von Canterbury 45.  
 Toledo 95, 279.  
 Tonhöhe 187 f.  
 Tonmalerei 37.  
 Tonstärke 188, 193.

Totennessen 47.  
 Traktus 82 ff., 89.  
 Transposition 304.  
 Trient (Konzil) 51, 57, 90,  
 282.  
 Tropen 67, 280.  
 Tutilo 279.

### U.

Unliturgische Musik 23 f.  
 Unschuldige Kinder 45.  
 Urban VIII. 52, 57, 58.

### V.

Vatikanische Ausgabe 293.  
 Venantius Fortunatus 269.  
 Veni creator Spiritus 165.  
 — sancte Spiritus 90, 165.  
 Verbum supernum pro-  
 diens 164.  
 Versikel 140, 146, 151.  
 Verzierungsnoten 251 ff.  
 Vesper 55, 148 ff.  
 Vespere autem Sabbati 164.  
 Victimae paschali laudes  
 85 f., 90.  
 Vidi aquam 49, 160.  
 Vischer 220.

Vitalian 274.  
 Vivell 11, 170, 192, 218, 239,  
 288.  
 Vorhalte 304.  
 Votivmessen 68, 94, 111 ff.,  
 134.

### W.

Wagner P. 61, 89, 238, 251,  
 270, 271, 288.  
 Wagner Richard 202 f.,  
 226 f., 228.  
 Walafrid Strabo 259.  
 Waltram 279.  
 Wechselnde Gebete 44.  
 Wechselnoten 303.  
 Weihnachten 45, 305, 306.  
 Weiße 220.  
 Weißer Sonntag 45 f.  
 Wilfrid 274.  
 Wilhelm, Bischof von Trier  
 169.  
 Wipo 90.  
 Witt 42, 173 f.  
 Wundt 186.

### Z.

Zimmermann 186.  
 Zwischengesänge 79 ff.



## Druckfehler-Berichtigung.

---

- Seite 52, Zeile 8, von oben: Klemens VIII. statt VII.  
„ 268, „ 4, „ oben: Sozomenus statt Sozomenes.  
„ 287, „ 3/4 „ unten: Lambillotte statt Lambillotes.  
„ 288, „ 4, „ unten über dem Strich: Hermesdorff statt Hermersdorff.  
„ 289, „ 1, „ oben: Hermesdorff statt Hermersdorff.





Mus 171.135

Der Choral, das Ideal der kathol. K

Loeb Music Library

BCH71



3 2044 040 991 33

